SCOLTURA ITALIANA PARTE PRIMA E SECONDA STATUARIA E SCOLTURA...

Alfredo Melani

MANUALI HOEPLI

SCOLTURA ITALIANA

Parte Prima e Seconda:

STATUARIA E SCOLTURA ORNAMENTALE

CON NOTE SULLE

ARTI MINORI

che si riferiscono alla scoltura

DELL'ARCHITETTO

ALFREDO MELANI

Prof. nella Scuola Superiore d'Arte applicata all'Industria in Milano.

Con 56 Tavole e 26 Figure intercalate nel testo.

ULRICO HOEPLI
EDITORE-LIBRAIO
MILANO
NAPOLI PISA
1885

INDICE DEL TESTO.

Avvertenza . . . . Pag. VIII
Bibliografia. . . . . » XV

PARTE PRIMA.

Dalla Scoltura primitiva a quella neo-cristiana.

CAPITOLO PRIMO.

Della scoltura italica primitiva . . . . Pag. 1

CAPITOLO SECONDO.

Della scoltura etrusca . . . . Pag. 8
1. Osservazioni generali . . . . » ivi

Preliminari . . . . » 12
Statuaria e scoltura ornamentale . . . . » ivi
Bassorilievo e altorilievo . . . . » 13
Prospettiva . . . . » 14

2. Statuaria . . . . » ivi
Gli stili . . . . » ivi
3. Scoltura ornamentale . . . . » 24
Arti minori . . . . » ivi

CAPITOLO TERZO.

Della scoltura italo-greca. . . . . . . Pag. 30
1. Osservazioni generali . . . . » ivi

MAGNA GRECIA.

2. Statuaria e scoltura ornamentale . . . . » 32

SICILIA.

3. Statuaria . . . . » 35
4. Scoltura ornamentale . . . . » 44

CAPITOLO QUARTO.

Della scoltura romana. . . . . Pag. 43
1. Osservazioni generali . . . . » ivi
2. La statuaria iconica o quella storica e mitica . » 51
Gli stili . . . . » ivi
Statuaria iconica . . . . » 52
Statuaria storica e mitica . . . . » 58
Statuaria greca a Roma . . . . » 64
3. Scoltura ornamentale . . . . » 67
Ornamentazione architettonica . . . . . » ivi
Arti minori . . . . » 69

PARTE SECONDA.

Dalla Scoltura neo-cristiana a quella moderna inclusive.

CAPITOLO QUINTO.

Della scoltura neo-cristiana. . . . . . Pag. 72
1. Osservazioni generali . . . . » ivi

PRIMO PERIODO.

2. Statuaria . . . . Pag. 79
3. Scoltura ornamentale . . . . » 87
Ornamentazione architettonica . . . . . . » ivi
Arti minori . . . . » 91

SECONDO PERIODO.

4. Statuaria . . . . » 93

Il Rinascimento.

CAPITOLO SESTO.

Dalla scoltura di scuola Pisana infino a quella di Donatello . . . . Pag. 102
1. Statuaria . . . . » ivi
2. Scoltura ornamentale . . . . » 116
Ornamentazione architettonica . . . . . . » ivi
Arti minori . . . . » 121

CAPITOLO SETTIMO.

Dalla scoltura di Donatello infino a quella di Michelangelo . . . . Pag. 125
1. Osservazioni generali . . . . » ivi
2. Statuaria . . . . » 130
3. Scoltura ornamentale . . . . » 149
Ornamentazione architettonica . . . . . . » ivi
Arti minori . . . . » 151

CAPITOLO OTTAVO.

Dalla scoltura di Michelangelo infino a quella di Canova . . . . Pag. 156
1. Osservazioni generali . . . . » ivi

2. Statuaria . . . . Pag. 162
3. Scoltura ornamentale . . . . » 175
Ornamentazione architettonica . . . . . » ivi
Arti minori . . . . » 178

CAPITOLO NONO.

Dalla scoltura di Canova infino a quella d'oggi inclusive. . . . . Pag. 183
1. Statuaria . . . . » ivi
2. Scoltura ornamentale . . . . » 193
Arti minori . . . . » 194

INDICE DELLE INCISIONI

INTERCALATE NEL TESTO.

Fig. 1. Il Fanciullo dell'oca . . . . . . Pag. 23
» 2. Metopa nel tempio di Selinunte . . » 36
» 3. » . » . » . » . » 37
» 4. La Colonna Traiana (Roma). . . . » 59
» 5. Bassorilievo a Villa Medici (Roma) . » 61
» 6. » . » . » . » . » 62
» 7. Bassorilievo dell'Arco di Tito (Roma) » 68
» 8. S. Irene (Cividale) . . . . . . » 84
» 9. Sant'Anastasia (Cividale) . . . . . » 85
» 10. Capitello nella basilica di S. Apollinare (Ravenna) . . . . » 89
» 11. Capitello in S. Vitale (Ravenna) . . » 90
» 12. La Vergine col figlio fra due angeli (Duomo di Milano) . . . . . . » 95
» 13. Natività di Cristo (bassorilievo a Pistoia) . . . . » 99
» 14. Allegoria della città di Pisa. . . . » 105
» 15. Madonna della Cintola (Prato). . . » 109
» 16. Bassorilievo a Milano . . . . . . » 114
» 17. Bassorilievo nel Duomo di Firenze . » 119
» 18. » » » » » 120

Fig. 18 *bis*. Busto di Filippo Strozzi. . . . Pag. 137
» 19. Il Fanciullo notante sul delfino . . » 166
» 20. Bassorilievo nel coro del Duomo di Firenze . . . . » 168
» 21. Bassorilievo nel coro del Duomo di Firenze . . . . » 170
» 22. Bassorilievo nel coro del Duomo di Firenze . . . . » 171
» 23. Venere . . . . » 184
» 24. Ebe. . . . . » 186
» 25. Frine . . . . » 190

INDICE DELLE TAVOLE.

Sarcofago a Cere	Tav.	I
L'Arringatore (Firenze)	»	II
Specchio etrusco	»	III
Bassorilievo etrusco	»	IV
Diana	»	V
Statua d'Augusto (Roma)	»	VI
Statua d'Agrippina (Roma)	»	VII
Statua di Marco Aurelio (Roma) . . .	»	VIII
Bassorilievo nella Colonna Traiana (Roma)	»	IX
Il Gladiatore combattente (?).	»	X
Torso d'Ercole (Roma).	»	XI
La Venere dei Medici (Firenze) . . .	»	XII
Statua di S. Pietro (Roma)	»	XIII
Sarcofago cristiano (Roma)	»	XIV
Pulpito del Battistero di Pisa	»	XV
Bassorilievo nel pulpito del Duomo di Siena	»	XVI
Bassorilievo nel pulpito del Battistero di Pisa	»	XVII
Bassorilievo nel pulpito di S. Giovanni *fuorcivitas* (Pistoia)	»	XVIII
Bassorilievo nel campanile di Giotto (Firenze)	»	XIX

Bassorilievo in una casa a Porta Romana (Milano) . . . . Tav. XX
Caricatura dell'imperatore Barbarossa nel luogo suddetto . . . . » XXI
L'Annunziazione (Firenze) . . . . . » XXII
S. Giorgio (Firenze). . . . . » XXIII
Erasmo da Narni detto il *Gattamelata* (Padova) . . . . » XXIV
Santa Cecilia (Londra) . . . . » XXV
Metà di una delle porte del S. Giovanni (Firenze) . . . . » XXVI
Il Sacrificio d'Isacco (Firenze) . . . . » XXVII
Parte del fregio nello Spedale di Pistoia » XXVIII
Parte delle Cantorie del Duomo di Firenze . . . . » XXIX
La Glorificazione della Vergine (S. Gimignano) . . . . » XXX
Bartolomeo Colleoni (Venezia) . . . . » XXXI
Cristo e S. Tommaso (Firenze). . . . » XXXII
Sepolcro di Leonardo Bruni (Firenze) . » XXXIII
La Fede (Firenze) . . . . » XXXIV
Capitello nella Certosa di Pavia . . » XXXV
Il David (Firenze) . . . . » XXXVI
Il Mosè (Roma) . . . . » XXXVII
Sepoltura di Lorenzo dei Medici (Firenze) » XXXVIII
Statua di Lorenzo dei Medici (Firenze). » XXXIX
Il Crepuscolo; statua della sepoltura suddetta. . . . . » XL
Il combattimento fra Lapiti e Centauri . » XLI
Il Perseo (Firenze) . . . . » XLII
Fontana del Nettuno (Bologna). . . . » XLIII
Statua del cardin. Ascanio Sforza (Roma) » XLIV
Ratto di Proserpina . . . . » XLV

Monumento sepolcrale di Alessandro Vittoria (Venezia) . . . . Tav. XLVI
Giasone . . . . » XLVII
Apollo detto di *Belvedere* (Roma) . . . » XLVIII
Adone e Venere (Ginevra) . . . . . » XLIX
La Pietà (Siena) . . . . » L
La Leggitrice (Milano) . . . . » LI
Jenner che prova l'innesto del vaiolo sul figlio . . . . » LII
I fratelli Canaris . . . . » LIII
La Canzone d'amore . . . . » LIV
Angelica . . . . » LV
Gli amori degli angeli . . . . » LVI

AVVERTENZA.

Ecco dunque il novo Manuale annunziato della « Serie Artistica » dei *Manuali Hoepli.*

Vi si parla di *Scoltura italiana*; da quella primitiva a questa contemporanea. Il tratto non potrebbe essere più lungo e il libro, forse, non potrebbe essere più piccolo; ma dopo quanto scrivemmo nella « Avvertenza » della prima parte della nostra *Architettura italiana*, [1] sarebbe tempo sprecato spiegare oggi lo scopo della nostra pubblicazione.

[1] MELANI, *Manuale di Architettura*, due volumetti. Ulrico Hoepli editore.

BIBLIOGRAFIA.[1]

AGINCOURT (D'), *Storia dell'Arte.*
BLANC, *Grammaire des arts du dessin.*
BOTTARI, *Scolture e pitture sacre estratte dai Cimiteri di Roma.*
BOITO, *Leonardo, Michelangelo e Palladio* (ediz. Hoepli)
— *Gli ornamenti di tutti gli stili* (ediz. Hoepli)
BRUNN, *Rilievi delle urne etrusche.*
— *Geschichte der griechischen Künstler.*
BURCKHARDT, *Geschichte der Renaissance in Italien.*
— *Der Cicerone.*
CASTELLANI, *Dell'Oreficeria italiana.*
CAVALCASELLE E CROWE, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI.*
CAVALLUCCI ET MOLINIER, *Les Della Robbia, leur vie et œuvre.*

[1] In questa modesta Bibliografia sono notati, per la più parte, i libri che furono consultati da noi per scrivere questo Manuale, questi libri uniti agli altri citati nelle pagine seguenti porgono allo studioso contingente scelto e abbastanza copioso di libri da consultarsi.

Così questi della Bibliografia, come quei libri che l'Autore cita nel testo si trovano vendibili alla *Libreria U. Hoepli, Milano.*

CAVALLUCCI, *Storia della scoltura*
CLARAC, *Musée de sculpture.*
CELLINI, *I trattati dell'oreficeria e della scoltura*, pubblicati per cura di C. Milanesi.
CARLI, *Dell'antichità italiche.*
CICOGNARA, *Storia della scoltura dal suo risorgimento in Italia.*
DI MARZO, *I Gagini e la scoltura in Sicilia nei secoli XV e XVI.*
DOBBERT, *Ueb. den Styl Niccolo Pisanos und dessen Ursprung*
DESJARDINS, *Jean Bologne.*
DODWEL, *Vues et descriptions des ruines Cyclopeenes ou Pelasgiques en Grece et en Italie*
EMERIC DAVID, *Histoire de la sculpture.*
FIORELLI, *Descrizione di Pompei.*
FOGGINI E BOTTARI, *Museo Capitolino.*
GAILHABAUD, *Monuments anciens et modernes.*
GARRUCCI, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa.*
GOTTI, *Vita di Michelangelo.*
GREGOROVIUS, *Storia di Roma nel medio evo.*
GRIMM, *Michelangelo* (traduzione di A. Di Cossilla).
GRUNER E BRAUN, *Die an der Vorderseite des Doms zu Orvieto befindlichen Marmor-Bildwerke der Schule der Pisaner.*
HITTORF E ZANTH, *Antiquité de la Sicile.*
INGHIRAMI, *Monumenti etruschi o di etrusco nome.*
LABARTE, *Histoire des arts industrielles au moyen âge.*
LACROIX, *Les arts au moyen âge.*
LANZI, *Notizie della scoltura degli antichi e dei vari suoi stili.*
— *Vasi antichi*

Lenormant F. et F. Robiou, *Chefs-d'oeuvre de l'art antique.*
Lübke, *Geschichte der Plastik*
Malvezzi, *Le glorie dell' arte lombarda.*
Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes.*
Martha, *L'Archéologie etrusque et romaine.*
Micali, *Monumenti inediti.*
Millesi, *Dictionnaire des beaux arts.*
Mommsen, *Römische Geschichte.*
Morgeri, *Il Libro dell' Arte* (ediz. Hoepli).
Müller, *Manuel d'Archeologie.*
Muntz, *Les précurseurs de la Renaissance.*
— *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII.*
Noel des Vergers, *L'Etrurie et les Etrusques.*
Overbeck, *Pompei.*
Perkins, *Les sculpteurs italiens* (traduz. dell' inglese)
Petit-Radel, *Recherches sur les monuments cyclopéens et description des modèles en relief composant la galerie pélasgique de la bibliothèque Mazarine.*
Platner e Bunsen, *Beschreibung Roms.*
Plon, *Benvenuto Cellini, orfèvre, médailleur, sculpteur* (vedasi anche il Supplemento).
Richter, *Christliche Architectur und Plastik in Rom vor Constantin d. Grossen.*
Rich, *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques.*
Rio, *De l' art chrétien.*
Rossi G. B., *La Roma sotterranea cristiana.*
Rumohr, *Italienische Forschungen*
Schulz, *L'Arte del Medio evo in Italia*
Selvatico, *Le arti del disegno in Italia*
— *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia.*
Serradifalco, *Le antichità della Sicilia.*

SYMONDS, *Renaissance in Italy*.
SCHNAASE, *Geschichte der bildenden Künste*.
SCHREIBER, *Kulturhistorischer Bilderatlas*.
UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*.
VANNUCCI, *Storia dell' Italia antica*.
VASARI, *Opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi.
VISCONTI, *Iconografia Romana*.
— *Il Museo Pio Clementino*, illustrato.
WINKELMANN, *Storia dell' Arte*.
WYATT, DIGBY. *Notice of sculpture in ivory*.
ZENNER, *Italie et Renaissance*.

Museo etrusco Gregoriano.
Bullettino, Annali e Mon. dell' Instituto imp. di corrisp archeol.
Bullettino di Archeologia cristiana, De Rossi.
Bullettino della Comm. arch. comunale di Roma.
Revue archéologique.

PARTE PRIMA.

DALLA SCOLTURA PRIMITIVA
A QUELLA NEO-CRISTIANA.

CAPITOLO PRIMO.

DELLA SCOLTURA ITALICA PRIMITIVA.

1. Ebbe il popolo pelasgico o *phalesgico* — il quale come sappiamo datte affermazioni di Dionigi d'Alicarnasso fu il primo popolo che in Italia acquistò autorità e ricchezze — ebbe dunque questo popolo pelasgico una scoltura originale? E se è accertato che l'ebbe quale fu mai la scoltura di questo popolo la cui origine remotissima si perde nelle tenebre fitte dei secoli?

Ecco due domande che naturalissime si presentano alla mente rivolta a studiare una forma d'arte la cui origine s'immedesima con quella dell'architettura. Sicuro: così la scoltura come la pittura è nata assieme all'architettura, la quale col progresso della civiltà ha sentito ognor più vivo il bisogno di ornare i monumenti suoi consacrati al culto degli dei, precisandone il significato con delle figure di varie forme e ornandoli col ridente prestigio dei colori.[1] Detto ciò

[1] E. Véron chiama « théorie purement fantaisiste très-commoda et séduisante » questa che noi con molti critici accettiamo sull'origine

un'altra domanda s'impone alla mente pensosa: — Forse sarà benissimo che la origine della scoltura sia nell'architettura, ma può provarsi che la scoltura primitiva non esisteva se non come accessorio dell'architettura? — mentre troviamo su alcuni ornamenti e su alcune armi dei tempi preistorici tale industria di lavoro da farci quasi accettare quelle armi e quegli ornamenti come saggi d'arte scultorica. E i disegni graffiti negli ossi e nelle pietre dure rinvenute nelle caverne e nelle rovine delle stazioni lacustri, talvolta accarezzati con industre pazienza, perchè, quei disegni graffiti, non possono esser considerati come i primi accenni del bassorilievo? La scoltura, d'altronde, si sa bene che è l'arte di formare un corpo qualsiasi (immaginato però dalla mente dell'artista) dalla « materia suggetta » come dice il Vasari, levandone a grado a grado il superfluo fino a che quel tal corpo non si disegna in essa secondo i voleri dell'artista. Se è esatta questa definizione è esatto altresì che le prime affermazioni scultoriche furono indipendenti da qualsivoglia influenza. Or come sta ciò con quanto si è detto: che cioè la scoltura è nata unitamente all'architettura?

Distinguasi l'affermazione assoluta di un tipo artistico con i tentativi rudimentali fatti forse anche per isfoggio di facoltà imitativa. In quelle

delle arti, dice che l'accetterebbe anche lui se se ne indicassero i fatti su cui poggia, perchè i fatti che gli s'indicano non sono positivi quanto vorrebbe, cosicchè il Véron la rigetta lasciandoci peraltro col desiderio di saperne il perchè ove non si accetti questo che si è detto, il quale è troppo poco per l'acuto autore dell'*Esthétique*.

antichità antistoriche la scoltura non è che un segno, non è che un linguaggio. Allorchè si sforzerà di mostrare il bello, allora sarà un'arte. Laonde in quelle antichità studiamo gli elementi primigeni i quali intesi ragionevolmente e perfezionati passano poi a stabilire l'inizio storico vero di un'arte la quale ha affidato il suo svolgimento nei desideri crescenti dei popoli che mano mano s'incivilisceno. Noi non sappiamo dare importanza architettonica ai primi nascondigli malagevoli che s'arige il selvaggio per istuggire il freddo e la rapacità delle fiere, e la diamo invece a quelle costruzioni, ingenue quanto volete, ma che mostrano in chi l'innalzò una preoccupazione estetica, un desiderio vivo e costante cioè, di voler foggiare la materia rozza con un garbo che l'immaginazione vide dianzi fluttuare davanti sè. Che l'idea del bello balenasse nella mente selvaggia degli abitatori delle stazioni lacustri è fuor di dubbio; ma l'esercizio materiale dell'arte donde cominciò? Forse dai prodotti dell'epoca della pietra tagliata e delle caverne nei quali si volle ravvisare perfezione mirabile? relativa s'intende.

Principierà di qui per il paleoetnologo il quale spinge lo sguardo acuto nelle pericolose tortuosità dell'epoca preistorica, non principia di qui per lo storico dell'arte il quale non vede in quelle incisioni che lo sforzo continuo di un'arte in formazione. Un punto di partenza anche gli storici bisogna pure che l'abbiano; e dobbiamo ben averlo noi che ci proponiamo di studiare brevemente in mezzo a quali vicende si è svolta in

Italia l'arte scultorica — Laonde col dire che la scoltura è sorta assieme all'architettura, scriviamo evidentemente una verità e sfuggiamo (o almeno avremmo potuto sfuggire) le pericolose indagini di una origine remotissima la quale si confonde con le prime affermazioni umane.

Ma ancora non hanno avuto risposta le due domande che c'interessano di più; seppure le risposte non sono implicite alle considerazioni che abbiamo svolte di sopra. Noi d'altronde sappiamo [1] che la costruzione pelasgica non ci mostra nessun segno da potere dedurre che i Pelasgi giungessero a quel grado di civiltà che rende necessaria alla vita dello spirito la produzione artistica. Ora se i Pelasgi nella loro architettura furono così rudimentali da non offrire che modestissimo materiale allo storico dell'arte, ne segue da ciò, che la scoltura primitiva la quale dicemmo accessorio dell'architettura, non ebbe presso questo popolo primitivo nè vita, nè slanci. Per isgravio di coscienza notiamo peraltro che qua e là negli avanzi di sepolcri, di templi e di mura poderose, si rintracciarono delle scolture le quali se per l'arte loro impacciata non mostrano che presso i Pelasgi ebbe vita feconda l'arte dello scolpire, tuttavia in esse scolture è lecito riconoscere i veri primordi storici della scoltura italica. A questo proposito veggansi ad esempio il bassorilievo figurante *Pane* — divinità che i Pelasgi portarono dall'Arcadia — scopertosi ad Alatri che è la città italiana più ricca di avanzi

[1] Vedi Melani, *Architettura italiana*, parte I.

pelasgici; veggasi nella medesima Alatri una porta ragguardevolissima, che sull'architrave ha scolpito una croce nella quale si volle riconoscere la immagine del *Phallo sacro*; e veggansi, su questa porta stessa, due notevoli figure di *Fauno* in bassorilievo alle quali lo storico dell'arte italica primitiva attribuisce un valore larghissimo.

Chi vuol saperne di più dell'arte pelasgica consulti il Petit-Radel (vedi la Bibliografia) il quale fu il più solerte indagatore di quest'arte, e coi disegni e i modelli dei monumenti pelasgici d'Italia e d'altre regioni formò il Museo pelasgico della Biblioteca Mazarino a Parigi. Dopo Petit Radel le ricerche proseguirono e gli studi che vennero fatti a questo proposito, si stamparono principalmente nelle annate dal 29 al 31, del *Bullettino dell'Instituto di corrisp. arch.*[1]

Noi non vogliamo e neanche dobbiamo insistere a discorrere su questo periodo storico tanto arruffato; perocchè non all'artista ma all'erudito appartiene, ed è anzi nell'interesse suo, approfondire e appurare con analisi serenamente scientifica le varie attività di un'epoca storica come questa, la quale si può dire che aspetta tuttora il fortunato spiegatore. Venga davvero costui. E si vedrà allora se il punto di luce che riescì ad aprire di fra le tenebre, non serva, più che a schiarirle, a farne rilevare viemeglio la spaventevole immensità.

[1] Veggasi anche W. Helbig, *Die Italiker in der Poebene*, ove e la bibliografia dei terramare.

CAPITOLO II.

DELLA SCOLTURA ETRUSCA.

OSSERVAZIONI GENERALI.

1. Qualunque cosa dicasi intorno all'origine della scoltura in questo non dubitiamo punto; cioè, che la scoltura primitiva sia stata simbolica. Il simbolismo ha potuto modificarsi a seconda del temperamento delle varie razze, ma se ha cambiato carattere non ha cambiato natura; perocchè ha avuto sempre lo scopo di mostrare agli occhi di tutti, delle forme rappresentanti esseri immaginari nei quali s'incarnavano principi stravaganti. Gli Egiziani han dato ai loro dèi teste d'animale e n'hanno simboleggiato la potenza colla enormità delle proporzioni, gli Assiri, assai meno preoccupati della idea religiosa di quello che fossero gli Egiziani, ma come questi egualmente simbolici, immaginarono, al rovescio degli Egizi, i loro dèi colla testa umana e il corpo d'animale

Resulta, da quanto si è scritto, un'altra verità: che l'imitazione è lo strumento necessario

della scoltura, il suo mezzo obbligato; ma come avverte acutamente Carlo Blanc (*Grammaire des Arts du dessein*) il suo mezzo soltanto perchè invero non imita solo per imitare, ma per esprimere un'idea o un sentimento col mezzo di una immagine. Quanto alle figure assire e egizie esse sono la testimonianza della paura e del rispetto, che l'uomo aveva degli esseri che non erano fatti come lui, e dell'amore e del mistero di cui quelle immagini erano state da lui circondate. Anche gli Etruschi ebbero la scoltura simbolica, e scolpirono immagini capricciose. Che infine tutti i popoli si rassomigliano nelle prime espressioni dell'arte. L'uomo stanco poi della imitazione arruffata nei meandri del simbolismo, dopo aver tentato, non d'imitare le cose create, ma di accompagnarsi secondo le sue forze, all'intelligenza che le creò, allora imita sè stesso e scopre nella materia rozza i vizi di conformazione che tenta di emendare con l'opera della mente raffinata e con la mano infranchita.

Così l'uomo esprime le sue idee non più con la materia che lo ha preceduto, ma con l'immagine di sè medesimo e l'arte fa un salto gigantesco. Perocchè la sua attività dianzi circoscritta nel laberinto di un simbolismo rudimentale, chiede alla natura la vita incondizionata, cioè la bellezza e la varietà. Non essendoci bellezza senza vita e la vita stando appunto nella varietà e nel movimento.

Noi vedemmo[1] che l'architettura sacra e fune-

[1] Vedi Op. cit. a pag. 6.

raria presso gli antichi ha uno svolgimento sorprendente appunto perchè gli antichi tenevano in altissimo conto i loro dei e la venerazione dei morti; quindi troviamo nei popoli primitivi il desiderio comune così di innalzare i templi e le tombe, come di effigiare con immagini capricciose le divinità a cui quei templi erano innalzati e con immagini alludenti spesso ai riti sacri troviamo che quei popoli ornavano le tombe. Gli Etruschi i quali, come gli Egizi e come gli Assiri, ebbero la scoltura simbolica, ornarono di scolture e templi e tombe. Anzi a questo proposito Vitruvio afferma che gli Etruschi ponevano statue e ornamenti di terra cotta perfino sui fastigi dei templi, e quest'asserzione di Vitruvio ebbe la conferma di ricerche recenti.

Questo popolo, la cui origine è variamente narrata, che aveva la melanconia di conoscere i propri destini, questo popolo pieno di paure e di fisime inconsulte ebbe, invero, nell'arte un'attività la quale mala si comprende da coloro che ne studiano sinteticamente la vita. Bene nota Atto Vannucci (*Storia dell'Italia antica*), dopo avere rilevato l'indole cupa e i tristi pensieri del popolo etrusco il quale volgeva mesto lo sguardo su tutte cose d'attorno e si sottometteva ad associazioni tremende: ben nota « che i suoi monumenti spesso sono tristi per immagini di larve, di mostri, di furie, e che le loro frequenti rappresentazioni di liete danze, di giuochi e di sontuosi banchetti dànno l'immagine di chi si sforza di godere con furore voluttuoso la vita che vede fuggire ». Ma se il popolo etrusco era preoccu-

pato dalla soverchia brevità della vita che gli era dato di menare in questo mondo, dond' ei doveva partire assieme agli dèi protettori, tuttavia fra mezzo a' suoi pensieri angosciosi trovò sufficiente lèna per mostrare ai più tardi abitatori del suolo sul quale viveva, le molteplici attitudini della mente e la poderosità del braccio pronto a sostenere gli attacchi, fino all' ultimo momento, di chi volle assoggettarlo prevalendosi della forza soverchiatrice. Singolare antitesi questa di un popolo che vede avvicinarsi di giorno in giorno la morte e che malgrado ciò intende con crescente zelo ad ammegliorarsi la vita e tenta difendere formidabilmente la sua indipendenza finchè un fialo di speranza gli è benevolo. Nel tempio il popolo etrusco narra la storia pietosa della sua esistenza.

Noi abbiamo una ragione sufficiente per ammettere che il tempio etrusco dovesse essere costruito debolmente, ciò possiamo esser persuasi che questi templi — che ricostruiamo in parte di nostro capriccio — fossero ornati di scolture e di pitture; e ornate fossero di scolture medesimamente le tombe, le quali ci sarà permesso di violare ora che la civiltà etrusca ha abbandonato questa terra in un coi suoi dèi mortali.

Innanzi di esaminare le opere scultoriche dell' Etruria vogliamo richiamata l'attenzione su taluni preliminari i quali letti che siano chiariranno altrui, in quanto è possibile, quello che diremo in seguito.

PRELIMINARI.

Statuaria e scoltura ornamentale. — Volendo narrare la storia della scoltura intendiamo di accennare lo svolgimento storico non solo della statuaria ma, compatibilmente agli umili propositi che ci siamo fatti, intendiamo ben anco a raccontare le vicende che dovette attraversare la scoltura ornamentale antica e moderna.

Non sfugga all'accurato leggitore la distinzione che s'è fatto della statuaria e della scoltura ornamentale essendo evidentemente la prima l'arte di far le statue ed essendo la seconda l'arte di scolpire ornamenti applicati all'architettura e alle arti minori. Gli antichi distinsero giustamente lo statuario dallo scultore: questi era colui che scolpiva nel marmo o nella pietra, l'altro, lo statuario, era chi lavorava in bronzo. Oggi non si fa più questa distinzione.

Gli Etruschi si distinsero più nella scoltura ornamentale di quello che nella statuaria; e tanto si distinsero nella scoltura ornamentale che a parlare d'arte etrusca la mente subito si rivolge ai numerosi vasi dalle forme agili, dai colori blandi esumati in molte tombe di questo popolo. Il quale si distinse altresì nell'arte di fondere le statue, i tripodi, le armature e nell'*oreficeria* vale a dire nell'arte di lavorare i metalli preziosi, nel cesello e nelle incisioni delle gemme, cioè nella *glittica*.

Bassorilievo e altorilievo. — La scoltura sostanzialmente ha due maniere di rappresentare gli oggetti. O isolati, a *ronde-bosse*, come dicono i Francesi, o di tondo come diciamo noi, o in bassorilievo; nel quale lo scultore raffigura soltanto una parte dell'oggetto che si propone di scolpire. Perciò la scoltura a bassorilievo è quella che ha modesta sporgenza sul piano di marmo, di creta, di legno, ecc., sul quale è rappresentata ovvero sia scavata. La scoltura ad altorilievo è quella ove alcune sporgenze degli oggetti scavati o rapportati sul piano, sono non parziali ma totali; sicchè in questo caso figure o oggetti veggonsi in parte isolati sul piano ove furono scolpiti. Questa ultima maniera diioterebbe una terza espressione scultorica; ma l'uso volendo che sia dato il nome generico di bassorilievo a tutte le figure aderenti a un fondo, qualunque sia la loro sporgenza, segue da ciò, che le espressioni della scoltura restano due: la statuaria e il bassorilievo.[1]

Quanto all'origine di questa seconda forma scultorica notiamo che Plinio attribuisce a Fidia questo genere e aggiunge che Policleto lo perfezionò. La descrizione d'Omero dello scudo

[1] Scoltura, intendasi bene, figurativa.

Qui poi sarebbe il caso di fare una nuova divisione in scoltura figurativa e ornamentale per comprendere in questo, la scoltura a ornamento dell'architettura e delle arti minori, la quale, come è la prima, può essere di tondo e di basso rilievo come si fa generalmente, per comprendere nella seconda, le figure o isolate o in basso rilievo. Ci siam decisi di dividere i nostri capitoli così: *Statuaria* e *Scoltura ornamentale* per evitare che il soverchio rigorismo finisca per diventare quello che sovente diventa la verità per isolati.

d'Achille prova che l'arte di eseguire i bassorilievi sui metalli si perde nel buio dei secoli.

Non dubitiamo menomamente che i Greci perfezionassero il bassorilievo ma neghiamo che costoro ne fossero immaginatori; mentre è ammissibilissimo, anzi è accettato, che il bassorilievo come forma primigenia d'arte, precede la statuaria.

Il bassorilievo aggruppa sur una superficie varie figure, le circonda di oggetti e tutto comprende talvolta in un fondo di paese o architettato. In tal caso lo scultore deve conoscere la prospettiva.

La Prospettiva è l'arte infatti, che insegna disegnare e rappresentare gli oggetti secondo la differenza che loro apportano la lontananza e la posizione, così per riguardo alla forma come per riguardo al colore (nel caso presente sostituiscasi rilievo).

STATUARIA.

2. Gli stili. — Dicemmo che gli Etruschi ornarono i templi e le tombe di statue e di bassorilievi; il desiderio di conoscere qualche saggio di quest'arte primitiva si fa viepiù incalzante, ora che del popolo etrusco, sappiamo qualche cosa. Lo studioso già suppone la insipienza di questi primi frutti di una intelligenza fanciulla. Poichè, così è degli uomini come di tutte le cose che ci circondano Il linguaggio primitivo, così di queste come di quelli, è perfettamente identico in ogni nazione.

Collo scorrere del tempo, come si è detto, la mente si ingentilisce; da sistatica che era diventa analitica, e si sforza con ingenuo zelo a rappresentare i desiderî raffinati a moltiplicati con il linguaggio che le viene offerto dalla natura circostante. Dapprima esprime questo linguaggio, non più limitato ormai, con forme grossolane, poscia anch'esso si raffina. Ecco dunque l'arcaismo dell'arte primitiva, ecco di questa lo svariato sviluppo.

Noi dobbiamo trovare anche nell'arte statuaria degli Etruschi la durezza rigida e impacciata, comune alle forme primigenie di tutti i popoli antichi e difatti ve la troviamo; e tanto più ve la troviamo in quanto, negli Etruschi è evidente una disposizione artistica per questa rigidezza antiquata o arcaica; come viene dimostrato dall'esame dei vari periodi storici che la statuaria medesima ebbe ad attraversare.

Una caratteristica generale ci pare di dover rilevare nella statuaria etrusca specie in quella del secondo stile di cui parleremo. Il movimento delle membra vi è spessissimo caricato; i capelli delle figure vi sono disposti a ciocche parallele. Diciamo delle figure, ma potremmo dire anche degli animali; fra i quali, ad esempio, ci piace notare la famosa lupa del Campidoglio la quale, secondo quanto ridice il Winkelmann, ai tempi di Dionisio, vedevasi in un piccol tempio sul monte Palatino, cioè nel tempio di Romolo.

Come dipingevano le pareti dei sepolcri scavati nel tufo, così gli Etruschi, colorivano le scolture che ornavano e templi e tombe. La materia

abituale di cui gli scultori etruschi si servirono per modellare, fu l'argilla la quale veniva opportunamente colorita o con una tinta sola, o con varie tinte vivaci. Relativamente a quest'uso antico di colorire le statue si veggano le affermazioni raccolte da La Cerda Vergil., *Eclog.* VI, 22; Brouckus a Tibull., *El* II, I, 55 e sopratutto si consulti il Boettiger, *Archäol. der Malerei*, e se vuolsi, si vegga anche la Prima parte della nostra *Pittura italiana*

I bassorilievi volsci scoperti a Velletri, i frammenti raccolti a Veio e in parecchie tombe etrusche sono precisamente eseguiti in terra cotta e sono coloriti, coll'istesso identico gusto con cui sono improntate le sculture dei grandi sepolcri di Norchia disegnate con molta diligenza nella raccolta del *Bullettino dell'Instituto di corrispondenza Archeologica*, e ivi descritte con molta cura dal prof. Orioli (tav. XLVIII, t. V, pagina 38 e seg.).

È singolare che il Quatromère de Quincy non abbia visto nell'applicazione del colore sui lavori scultorici dell'antichità che un « barbouillage » per dir come disse lui in una seduta dell'Accademia di Francia, contradicendo visibilmente non tanto la testimonianze storiche, quanto la sua copiosa dottrina. Insomma è provato che le opere di plastica colorate constituivano un ramo speciale e interessante dell'arte etrusca, e quindi di quella primitiva dei Latini.

Alcuni archeologi moderni notano negli avanzi di scoltura etrusca tre stili: quello derivante dall'Oriente; il tuscanico puro nel quale gli

scrittori antichi, Strabone, Plinio, Quintiliano, trovavano analogia coll'arcaico greco non pure dei tempi più antichi, ma altresì con quello più sviluppato della scuola eginetica di Callone, — ben inteso assimilato agli elementi paesani. Appartiene al primo stile, secondo gli archeologi ai quali ci riferiamo, tutto quanto ha l'impronta arcaica che noi diciamo comune alla infanzia di tutti i popoli; appartengono al secondo stile, al tuscanico cioè, tutte le scolture che partecipano della maniera eginetica della Grecia e che sono meno impacciate di quelle appartenenti allo stile derivante dall'Oriente; nelle movenze, nelle forme e nei rapporti proporzionati; — appartengono finalmente allo stile che dicono greco, le scolture le quali mostrano un progresso evidente sia nella espressione dei volti sia nella fattura.

Questa divisione dei tre stili etruschi, che è stata ed è accolta con favore da molti dotti, viene oggi confutata e negata da qualcuno. — L'arte etrusca vogliono che sia divisa in due stili, cioè in due periodi di sviluppo: il primo, quello tuscanico, il quale è il nazionale; il secondo, quello adulto, mescolato a elementi italo-greci o greci, come dicono. O il periodo il quale preparò quello tuscanico? Si esclude; escludendo così le influenze orientali nell'arte etrusca.

Gli argomenti chiari e sufficienti a provare che è legittima la esclusione invocata, ci pare che ancora non sieno trovati, mentre a provare il contrario rimangono analogie di stili, contenuto di soggetti rappresentati fra l'arte etrusca e quella orientale.

Riferiamo il parere di Helbig su questo proposito. A una nostra domanda amichevole ci rispondeva l'illustre archeologo sollecito e chiaro così:[1] « Quando scrissi l'articolo negli *Ann. di corr. Arch.* (1863) non era ancora scoperto il gran ripostiglio di Palestrina (*Ann. dell'Inst.* 1876) il quale assieme al contenuto della tomba ceretana Regulini-Galassi fornisce la prova evidente che nel VI sec. av. C. (sopra la cronologia, cf.: Helbig, *Das homerische Epos aus den Denkmälern erläutert*), cioè immediatamente avanti all'epoca nella quale gli Etruschi cominciarono a produrre opere artistiche (dico artistiche nel senso preciso della parola escludendo i primi rozzi tentativi), i prodotti fenici, o, ciò che viene a essere lo stesso, cartaginesi invadevano i mercati dell'Italia centrale. Per tali circostanze non posso sostenere più tanto schiettamente, come l'avevo fatto nell'anno 1863, che i primi impulsi che diedero origine all'arte etrusca siano stati puramente greci ». (L'Helbig aveva accennato questa persuasione in uno scritto sull'*Arte fenicia* stampato negli *Ann. dell'Inst. di corr. Arch.* a. 1876) Laonde l'Helbig viene ora a formulare la sua opinione nella maniera seguente: « l'arte etrusca — intendo sempre arte nel senso sopra accennato — è nata sotto una doppia influenza, cioè dall'un canto, degli articoli importati dai Fenici e Cartaginesi,[2] dall'altro canto degli articoli greci;

[1] Abbia, il comm. Helbig, pubblici e vivissimi ringraziamenti per la risposta preziosa.

[2] Vale a dire idoletti, amuleti, scarabei di smalto, di pietra dura, ornamenti in genere, ond'erano inondati i mercati d'Italia, del La-

riguardo ai quali bisogna ricordarsi che essi ancora nel VI secolo avevano un tipo più o meno orientalizzante ».

Dopo altre considerazioni l'Helbig propone la seguente classificazione dei periodi entro i quali l'arte etrusca si è svolta:

« 1.° periodo: *orientalizzante*, cioè influenzo fenicie (cartaginesi) ed influenze dell'arte greca non ancora emancipata dalla tradizione orientale;

2.° periodo: *tuscanico*, nel quale lo spirito nazionale più o meno ha assimilato gli elementi stranieri del 1.° periodo;

3.° periodo: *ellenizzato*,[1] il quale a poco a poco si assimila nel

4.° periodo: cioè nel *greco-italico* (ossia greco-romano) ».

Rapporto allo stile del primo periodo se trattisi di figure isolate queste sono di solito senza movimento; hanno delle estremità grossolane, hanno i capelli inanellati, e se sono statue vestite, le pieghe del vestito sono dure, la più parte segnate con una linea secca, più che rilevate, sia pure con garbo infantile. La stessa arcaicità riuviensi nei bassorilievi ove quasi sempre il capo delle figure è sbalzato di profilo e la testa invece è di faccia. Lo strano però è — come fu rilevato — che mentre nell'infanzia delle arti il nudo viene tracciato di una seochezza ca-

---

no, dell'Etruria, dell'isole del Mediterraneo e peculiarmente della Sardegna. Veggasi *La Coupe phénicienne de Palestrina*, Clermont-Ganneau.

[1] Veggasi *Der Hellenismus in Latium* Wolfenbüttel.

daverica, nei bassorilievi etruschi più antichi è rigonfio nei muscoli e angoloso nelle ossa. Questa singolarità proviene dal fatto che gli Etruschi ebbero in ciò notoriamente influenza orientale.

Si notano fra le opere di statuaria appartenenti a questo periodo vetusto alcuni bassorilievi scavati a Chiusi, ed altri rintracciati a Veio nonchè altre sculture che possono ragionevolmente sfuggire al nostro rapido esame.

I bassorilievi di Chiusi interessano particolarmente l'archeologo 'Anzi il Micali (*Monum. inediti*) nel notare la singolarità di codesto scolture le classifica a parte perchè vi scorge « uno stile speciale alla scuola di Chiusi ». Rilevantissime sono di più in quanto che, quelle scolture, ne pongono sotto gli occhi costumi tutti nazionali; cerimonie religiose, riti funebri, scene della vita intima; dalle quali cose sì la storia civile come l'archeologia traggono tuttodì insegnamenti nuovi per la scienza. Codesti bassorilievi sono scolpiti sur una specie di tufo calcareo tenero (detto pietra fetida), il quale è così fragile che è raro il caso che le scolture non si trovino in istato sciaguralo.

Ora importa di conoscere qualche saggio dello stile etrusco grecizzante. Troviamo nel Museo brittanico due scolture, un *Vertunno* in bronzo ed una statua che gli archeologi finora non han saputo battezzare. — Veggonsi altri saggi a Monaco in quella Glipoteca, ed altri al Museo Conestabile a Perugia.

Diamo le scolture di questo sarcofago (tav. 1) come saggio dell'arte statuaria etrusca nel pe-

Sarcofago trovato a Cere (Parigi, Museo del Louvre)

Tav. I.

Melani, *Manuale di Scultura*

U. Hoepli editore.

L'Arringatore (Firenze, Galleria degli Uffizi).

Melani, *Manuale di Scoltura.* U. Hoepli editore.

riodo fiorente; notiamo un bassorilievo rintracciato a Vulci e notiamo medesimamente la *Chimera* che trovasi nel Museo etrusco di Firenze; il quale è ricco di altre considerevoli scolture etrusche: della *Minerva*, trovata nel circondario di Arezzo e del *Marte* esumato a Vulci.

Richiamiamo l'attenzione dello studioso su quest'altre due incisioni, che gli offriamo; la prima delle quali, l'*Arringatore* — statua trovata negli scavi di Sanguineto in prossimità del Trasimeno nel 1573 e ora nella Galleria degli Uffizi a Firenze: — rappresenta un uomo dell'aspetto nobile in tunica cascante in pieghe abbondanti e in atto di arringare: da ciò fu detto l'Arringatore (tav. II). Questa opera la quale per taluni è prezioso documento della altezza cui erano giunti gli scultori etruschi, per altri non ba nessun valore, perocchè costoro non ammettono che sia opera di artista etrusco. La vecchia scuola archeologica non accetta ormai nemmeno che sia discusso l'*Arringatore*; ma la nuova scuola invece, lo discute con serietà d'indagini, sì che i non partecipanti alla polemica restano in dubbio davvero, se questo bronzo stimatissimo (anche come lavoro di fusione) sia etrusco o romano. Per parte nostra ora dobbiamo lasciara nella penna qualsivoglia considerazione critica a questo proposito; seppure coll'avere discorso in questo luogo dell'Arringatore non si è espresso implicitamente il nostro pensare sul tipo della statua.[1]

[1] Di questa statua con parla il conte Conestabile — il cui studi-

L'altra incisione che volemmo raccomandata all'osservazione particolare dello studioso, rappresenta il *Fanciullo dell'oca* (fig. 1) che trovasi al Museo di Leyda e che è considerevole sotto il rispetto della scoltura e sotto quello della fusione.

Messo che possa essere perentoriamente accettato che l'*Arringatore* è opera romana, il suo posto verrebbe preso dalla *Lupa* del Museo Capitolino sotto cui stanno lattanti i gemelli (aggiunti posteriormente); tale scoltura è mirabile nella vivacità dell'espressione, in una certa asprezza disinvolta che è nella modellatura, e — pregio più significante ancora — nella ricerca della quale fa mostra l'esecutore, d'imitare il vero quanto può; pregio comune, questo, anche alla Chimera rammentata dianzi.

Ma ben altre scolture di figure di marmo di Volterra, o di peperino o di bronzo [1] si esumarono, oltre quelle citato, negli scavi operati a Perugia, a Cervetri, a Vulci, a Marzabotto, a Cor-

zio è serio dimolto — nella sua opera *I Monumenti di Perugia etrusca e romana.* P. IV. E uno dei più forti documenti *della perizia degli Etruschi* nella fusoria, e deve annoverarsi fra i migliori prodotti dell'arte etrusca nella terza epoca, vale a dire in quella in cui l'arte medesima era pervenuta al suo maggior sviluppo. La inscrizione onde la tunica della statua è fregiata, pare che debba essere interpretata così *Aulo Metelli* (o Metello) *Velis fil.* e Vesia (forse Veij) *nato Loc. votum.*

[1] Giova quivi rilevare che gli Etruschi si servirono del marmo delle cave di Volterra o del neafro o del peperion per le statue, e pei bassorilievi usarono il tufo calcare o la pietra arenaria. Ricordisi che il marmo delle cave di Carrara (Luni) non si principiò a lavorare che al tempo d'Augusto.

ucto, a Chiusi, a Fiesole, a Bolsena, ecc. Gli an-

Fig. 1. — Il Fanciullo dell'oca (Museo di Leyda).

tichi autori parlano spesso di statue in terra cotta fabbricate dagli Etruschi. Queste statue sappiamo che decoravano i frontoni e i fregi, insomma ornavano le facciate e gli interni dei templi. Pochi saggi di questa ceramica monumentale hanno attraversato i secoli per giungere insino a noi. Nel primo fascicolo del *Museo italiano di antichità classica* (1884) il Milani rende conto di alcuni frammenti di statue in terra cotta, i quali ora trovansi al Museo archeologico di Firenze e che provengono dal frontone di un tempio scoperto a Luni nel 1842. Fino a poco tempo fa questi frammenti giacquero abbandonati da tutti.

Un'osservazione prima di finire: nelle figure d'animali notiamo una scioltezza di mano la quale non ebbero gli Etruschi nel modellare le figure umane, le quali sono anzi sovente goffe nei tipi, impacciate nel lavoro. Ricordiamo altresì che nella scoltura ornamentale gli Etruschi si distinsero sommamente, come si distinsero nell'Arti minori o Arti applicate all'industria come dicesi oggi. Lo dobbiamo veder subito brevemente.

SCOLTURA ORNAMENTALE.

3. Arti minori. — Si vedono moltissimi vasi etruschi nei vari musei italiani e forestieri. Si trovarono nelle tombe che sono a Vulci, a Tarquinia, a Cere, a Veio, a Chiusi, a Norchia, a Castel d'Asso, a Volterra, ecc. Di questi vasi, sepolti col possessore assieme alle cose a lui

più caramente dilette, i più antichi sono di color naturale, non cotti ma asciugati al sole col corpo, piedi e manichi adorni di figure simboliche fatte a stampa o a graffito; altre di terra cotta di colore rossiccio rappresentanti nelle pitture o sculture miti e costumanze orientali o etrusche: vi si veggono leoni, pantere, sfingi, mostri d'orribile aspetto, guerrieri armati di lancia, lotte di atleti vittoriosi o soccombenti. Ancora non si è giunti a determinare i caratteri sicuri dei vasi propriamente etruschi, e di quelli i quali, pure avendo oggi questo nome, forse appartennero alla Magna Grecia o alla Sicilia. Fra gli archeologi vi sono le solite disparità di giudizio; nè noi vogliamo affrontare la intricata questione. Sta il fatto insomme che gli Etruschi ebbero nell'arte del vasaio dei resultati splendidi.

La classificazione di questi vasi è fatta con criteri artistici cioè di fattura, di stile, e con indizi paleografici. Sicchè vedremo sfilarci davanti per successione cronologica tutti questi vasi e comprendiamo con facilità il progressivo sviluppo della ceramografia, dal vaso di uso comune e quello che soddisfa i più squisiti desideri di gusto artistico e di lusso.

A noi deve bastare di notar qualcuno di questi vasi, dei quali giova aggiungere, se ne discorre in questo luogo per il garbo che hanno, mentre parliamo nel *Manuale della pittura* delle pitture onde quei vasi sono ornati e accenniamo qui segnatamente quelli che hanno scolture. Fra tutti i vasi scopertisi ha il primo posto quello

sooperto in una camera sepolcrale a Chiusi detto il *François* ricco di incisioni e che trovasi nel Museo etrusco di Firenze. Questo vaso di straordinaria grandezza i cui dipinti « formano un intero poema adattato alle esigenze dell'arte ceramica » come ben osservò il Fiorelli, lo notiamo qui avendo riguardo al luogo ove fu scoperto e ricomposto, e per rilevare altresì l'uso degli Etruschi di ornare le camere sepolcrali di vasi fittili di altissimo pregio, perchè il vaso è lavoro greco come molti sanno. Nondimeno il vaso *François*, degnamente famoso, il quale si sa fabbricato da un Ergotimo, figulinaio, e pitturato da un Clizia, può offrir qualche lume intorno ai vasi figulini etruschi. È ammissibile che tal opera superba non possa essere sfuggita agli artisti indigeni. Difatti la ceramografia etrusca è ricca e sviluppata così da offrire soggetto di studio lungo e simpatico.[1] Dobbiamo citare i cosiddetti *buccheri* di Chiusi, i quali talvolta portano figure in rilievo la cui rozzezza dimostra che questi vasi (se ne trovano tanti nei Musei privati di Chiusi) sono i più antichi. Bisogna altresì ricordare i cosiddetti *rhyton* o coppe per bevere foggiati a testa d'animali, e infine bisogna segnalare i vasi dell'Apulia o come sono detti di Nola per essersene trovati tanti nel circondario di questa città della Campania; i quali sono superiori a tutti gli altri

[1] Chi desidera averne indicazioni ample ed esatte vegga gli *Ann. dell'Inst. di corr. arch.*, 1848, ivi troverà uno studio del Braun, e altre osservazioni intorno a questo medesimo soggetto le troverà nel *Bollettino dell'Inst.*, anno 1863. Le osservazioni sono del Brunn. — Vedi anche Melani, *Pittura italiana*, parte 1 (Manuali Hoepli).

Bacco e Semele, specchio etrusco (Museo di Berlino).

Carro con cavalli alati, bassorilievo in avorio.

nel garbo della curva generale e nella raffinatezza degli accessori scultorici e pittorici.

Pei Musei così nazionali come forestieri si trovano moltissimi tripodi, lampadari, candelabri, patere, specchi,[1] anelli, bulle, ciste (tav.e III e IV), che mostrano mirabilmente quanto gli Etruschi eccelsero nelle arti applicate e quanto desiderosi furono di possedere ciò che oggi non è diventato che un lusso avere, a privilegio di pochissimi, amare. Gli Etruschi sapevano che è un vero beneficio quello di essere circondati da oggetti in cui sia continua e vivente l'armonia del bello e che ciò contribuisce non poco a tenere in armonia le forze dello spirito e a inalzarlo verso i grandi ideali della vita. Per quanto lo spazio impostoci non consenta di fermarci su questo paragrafo, vogliamo però qui ricordata la *Cista Ficoroni*, la quale trovasi al Museo Kirckeriano a Roma. È una vera gemma questa cista di bronzo ornata di figurette scolpite e di disegni delicati. Fu trovata nel sepolcro già noto di Preneste (Palestrina) ove di cosiffatte ciste (cofanetti) se ne esuma-

[1] Gli specchi costituiscono un ramo sviluppatissimo d'industria artistica, presso gli Etruschi. Sono dischi piatti in bronzo con un leggero rialzo all'ingiro, con un manico or liscio or lavorato superbamente, di solito portanti incisioni, di rado sculture. Quando si esumarono nelle tombe etrusche si credettero patere (lat. *paterae*) cioè tazze di libazione nel sacrificio, poi l'Inghirami riconobbe che erano specchi. L'Inghirami però attribuì a questi specchi, intorno ai quali scrisse a lungo, un significato religioso o mistico che si è provato che non hanno servendo essi realmente, per l'uso comune della toelette. Degli specchi etruschi parla dottamente il Gerhard *Ueber Metallspiegel der Etrusken*, e disegni di questi specchi veggonsi negli *Annali dell' Inst. di corr. archeologica*.

rono parecchi Della cista Ficoroni ne parla da pari suo il Jahn (*Die Ficoronische Cista*) e delle molte altre ciste prenestine ne parla, fra gli altri, il Schöne negli *Ann. dell Inst. di corr. archeologica* (1868).

E basti così; diversamente continuando a scrivere, il simpatico argomento farebbe dare uno sviluppo troppo ampio a questo paragrafo.

Le arti minori non è impossibile che c'invoglino a studiarle a parte in apposito volumetto.

Sarà notato che chiudiamo il capitolo discorrendo della scoltura del periodo fiorente ma non lo chiudiamo però senza rilevare anche che la scoltura etrusca seguendo le sorti della nazione, ebbe il suo periodo di decadimento del quale sono saggi per esempio, i bassorilievi delle molte urne che figurano nei Musei di Chiusi, di Volterra e di Firenze nei quali bassorilievi assieme ad uno scadimento nella fattura e nel gusto di composizione è evidente l'influenza romana.

Presso gli Etruschi si cangiò lo stile dell'arte come presso gli Egizi e i Greci ed ebbe diverse epoche e gradi cominciando dalle rappresentazioni più semplici migliorando fino a che le arti furono colà in fiore, e alterandosi per l'imitazione di un' arte forestiera. Quando poi gli Etruschi furono soggiogati dai Romani, dopo alcun tempo, le arti presso di loro decaddero per isperdersi dipoi nell'arte romana la quale difatti si muove dall' arte etrusca.

Conchiudiamo dunque coll' affermare che il popolo etrusco — come acutamente osservò il professore Gentile (*Elementi di Archeol. dell'arte*)

— più disposto a ricevere che non a produrre e dotato più largamente di facoltà d'assimilazione che di qualità creative, ebbe resultati più onorevoli nella scoltura decorativa che in quella figurativa; la quale restò nell'ambito ristretto di una imitazione inanimata. Eccelsero, gli Etruschi, nell'arti minori ove i progressi si rivelarono rapidi e constanti, arcaizzarono sempre nella statuaria; intendasi nella scoltura delle statue e dei bassorilievi.

CAPITOLO III.

DELLA SCOLTURA ITALO-GRECA.

OSSERVAZIONI GENERALI.

1. Intendiamo dire, per scoltura italo-greca, quella che si svolse nella Magna Grecia e in Sicilia; cioè quell'arte che segna quasi diremmo il congiungimento dell'arte etrusca con quella greca per certa rassomiglianza che questa ha con la prima.

Poche a vero dire, sono queste scolture trovate così nella Magna Grecia come in Sicilia; tanto poche che non è stato ancora possibile stabilire lo sviluppo stilistico della statuaria in quelle regioni. Nè è supponibile che colà l'arte scultorica fosse tenuta in misero conto; mentre si sa che vi lavorarono molti artisti il cui nome ci è stato tramandato dagli scrittori latini; da Plinio, da Pausania, ecc; anzi questi parla di un Pittagora allievo di Clearco il quale avrebbe ricevuto la educazione in Reggio che or dicesi di Calabria; di Pittagora parla anche Plinio lodandolo come intelligente e destro nel raffigu-

rare i nervi, le vene, i capelli e valentissimo poi nel rendere una espressione.

A questo proposito discorre del famoso Filottete con entusiasmo: quella statua — afferma Plinio — lasciava immaginare il dolore che gli cagionava una ulcera che aveva nella gamba sinistra. La maniera del maestro Clearco si crede arcaica, attribuendogli, come si fa in generale, una statua di Giove che si ritenne il più antico bronzo che ci fosse in Grecia.

Si conosce il nome d'altri scultori che presumibilmente dovettero lavorare in Italia a quei tempi; sappiamo di un altro Pittagora di Samo che ebbe lavori e di un terzo e perfino di un quarto; questo di Paro l'allro di Leonte. Ma se gli scrittori latini ci hanno tramandato i nomi di questi artisti e hanno accennato all'opera loro, il tempo ha distrutto quelle statue di cui forse conosciamo i nomi, ma certo non possiamo discutere il valore essendo state disperse.

Nel notare qualche saggio di scoltura italogreca siamo costretti ad imitare il brancolare del cieco il quale, pure non vedendoci, va avanti; non avendo sicuro poco o nulla, tranne quelle metope che sono rimaste sul fregio di qualche trabeazione di tempio o i bassorilievi di qualche tomba. E certo quei templi doveano abbondare di scolture; specie quelli di Sicilia sulla cui splendidezza parlano gli scrittori latini e non meno eloquenti della testimonianza di questi, sono le spogliazioni continue che i Romani fecero a danno dell'isola nelle varie spedizioni.

Magna-Grecia.

STATUARIA E SCOLTURA ORNAMENTALE

2. Se dovessimo dire i nomi degli scultori che lavoravano nelle città della Magna Grecia ci sgomenteremmo meno che a doverne citare qualche lavoro. Perchè degli scultori parlano gli scrittori latini, fanno elogi spesso, delle statue da costoro eseguite, ma quando ci rechiamo fra le rovine di Cuma, di Pesto, di Crotone, di Metaponto non rintracciamo niente che possa minimamente soddisfare la nostra curiosità. Laonde noi citeremo qualche statua e qualche bassorilievo che dai più è reputato lavoro di scultori di quei paesi senza assumerne qualsivoglia responsabilità.

Già fu notato che se l'essersi rinvenuto un antico simulacro sul luogo nel quale si operarono ricerche può tenersi argomento bastevole a reputar quel lavoro eseguito da artisti indigeni, è un fatto che dovremmo dire che nelle terre della Campania e del Sannio e in particolare a Pompei e a Ercolano la statuaria fosse molto avanti nell'epoca medesima che era fiorente a Atene, a Corinto, a Sicione. Tanto a Pompei quanto a Ercolano si disotterrarono dei bronzi superbi: ma chi assicura che codesti bronzi, anzichè eseguiti da artisti indigeni, là vi fossero portati dalla Grecia o greci artisti là li avessero eseguiti? Fra questi bronzi c'è compreso il famoso *Mercurio*

Diana

Melani, *Manuale di Scultura* — Ulrico Hoepli editore.

che è nel Museo di Napoli e che il Winkelmann scrive essere questa la più bella statua in bronzo che avesse mai veduta; vi si comprendono le *Danzatrici* scoperte a Ercolano, il *Fauno dormente*, il *busto di Seneca* tanto ammirato, il *Fauno danzante* figura agile e lieta modellata con una sicurezza di stecca da meravigliare, il *Narciso* che non potrebbe essere più galante nelle proporzioni e più vivacemente modellato di quello che è, e sul conto del quale l'Owerbeck ha parole entusiastiche (*Pompei*). Ma come è possibile credere e far credere che queste statue appartengono realmente al periodo storico che indaghiamo? Noi pei primi stentiamo a credere che quelle figure siano opere italo-greche; se fossero davvero ciò sarebbe molto onorevole per la scoltura italiana antica e rappresenterebbero certo il punto culminante che essa toccò. Ma il punto di partenza? Forse appartiene alla scoltura arcaica la *Minerva* trovata a Ercolano? Ma Guhl e Caspar notarono che codesta figura ha le estremità eseguite con bastevole perizia, (*Denkmäler der Kunst*); forse s'ha a dare per lavoro arcaico dalla Magna Grecia un bassorilievo che ornava la villa Borghese a Roma che ora è al Louvre? il Winkelmann e altri archeologi dopo di lui hanno assicurato che è lavoro arcaico, ma noi siam persuasi del rovescio; cioè che non è.

L'Owerbeck assicurò che è veramente opera italo-greca dei primissimi tempi e forse eseguita in Magna Grecia, la statua di una *Diana* in atto di correre (tav. V), eccone qua il disegno; pec-

cato che esso non mostri la colorazione della statua! Il Raoul Rochette (*Peintures antiques*) la pubblicò tal quale e' si vedeva nel 1836 « *avec les vestiges de plus en plus affaiblis d'une coloration qui ne tardera pas à s'evanouir complétement* ». Sarebbe interessante di parlare con un po' di larghezza di questa Diana, ma com'è possibile qui? Valga questa considerazione a richiamare sulla statua accennata tutta quanta l'attenzione degli studiosi. Il conte di Luynes parlò negli *Annali dell'Instituto di corrisp. archeol.* (molti anni sono) di un *Efebo* da lui esmmato a Locri e disse che la maniera con cui era modellato mostrava un indirizzo nella via della imitazione sapiente del vero.

Il Fiorelli (*Notizie degli scavi*) scrive di un bronzo trovato fra le rovine dell'antica Grumentum (in Lucania) rappresentante un cavallo che porta due figure umane — ricordo forse dell'antico costume dei cavalieri italiani i quali cavalcavano avendo in groppa il loro garzone — e, notandolo fra i prodotti della scoltura italo-greca lo disse d'un « arcaismo talmente puro da non trovare altro riscontro nè in Grecia nè nell'Etruria ».

Della *Scoltura ornamentale* nemmeno ci è dato di poter essere più sicuri di quello che fummo discorrendo della Statuaria. Ma la Sicilia però offre, se non sicuro e copioso, un materiale ragionevole.

Sicilia.

STATUARIA.

3. Cassiodoro lasciò scritto che nella città di Roma erano due popoli egualmente numerosi; uno di statue e l'altro di viventi; medesimamente si può dire che dovesse essere nella antica Siracusa, stando all'affermazione di Cicerone, il quale discorrendo delle statue che possedeva un di questa città fiorentissima, osserva che queste erano più numerose dei cittadini morti nel sanguinoso assedio di Claudio Marcello. Questi, è noto, assoggettata che ebbe la città dopo tre anni d'assedio sostenuto dal genio di Archimede, si diè a spogliarla dei tesori artistici di cui abbondava. Ma quasi le rapine di Marcello non fossero state sufficenti, un altro più ingordo di lui mandato dai Romani pretore in Sicilia — il famoso Verre — finì di spogliare quella terra sciagurata. Convien leggere le *Verrine* di Cicerone per conoscere pienamente gli eccessi d'avarizia, di barbarie di cui si rese colpevole l'indegno pretore.

Laonde non è punto da dubitare che la Sicilia dovesse avere artisti davvero considerevoli; e che tali fossero, ad esempio, Perillo d'Agrigento, Mirone da Siracusa, Demofilo di Imera, onde parlano Pausania e Plinio con lode; se però la ingordigia dei conquistatori disonesti ci vieta di vedere e studiare, e al caso ammirare, le statue citate dai due scrittori latini, bene ei conservano

su alcuni templi della Sicilia, delle sculture le quali certamente sfuggirono alla insaziabile sete d'altruismo degli spadroneggiatori forestieri, sol perchè erano congiunte alla ossatura dei templi. Tali sono le *metope di Selinunte* che qui offriamo per mostrare un saggio della scultura arcaica della Sicilia (fig. 2 e 3).

Fig. 2

Metopa nel tempio centrale dell'Acropoli di Selinunte.

Non può nascere verun dubbio sulla antichità di queste metope; c'è una ingenuità risibile sia nel disegno sia nella fattura; ma gli è appunto da questo che deriva l'interesse loro. L'una rappresenta Persèo che taglia la testa a Medusa, presente Minerva; l'altra rappresenta Ercole che porta sulle spalle i Cèrcopi legati. La grossola-

nità singolare di queste figure, colla teste e il corpo di faccia e i piedi di profilo, le proporzioni loro tozze e squilibrate, hanno invogliato archeologi distinti a pigliare in attento esame quelle metope, e vi hanno riscontrato che rammentano assai le scolture assire, e che in esse si ravvisa un soffio di quell'arte primitiva egizia

Fig. 3.
Metopa nel tempio centrale dell'Acropoli di Selinunte.

la quale con tanta bravura escì dal pesante arcaismo e acquistò un posto altissimo nella storia della scoltura. Abbiamo davanti alcune altre metope di tempio Selinuntiano le quali mostrano che lo scultore il quale le modellò aveva una sciolte22a di mano non indifferente. Anzi questo scultore acquista molto nella nostra estimazione

se lo mettiamo a confronto con quello delle metope prime esaminate. Invece che due, come asseri il Kugler sono sei come afferma il Selvatico. Delle sei, tre ci siamo procurati di esaminarne con attenzione, e di queste, due rappresentano figure femminili che sono per uccidere con una lanciata dei guerrieri, la terza rappresenta il noto mito di Diana che trasforma Atteone in cervo. Anche questa metopa appartiene a un tempio Selinuntiano; quello situato a mezzogiorno, ed è più aggraziata delle altre due nello studio del nudo; qui abbastanza ben riescito, mentre nelle prime due è ancor goffo, e nelle teste in particolare goffissimo.

Intendasi bene che questo nudo è superiore a quello delle metope ivi incise; questo, d'altronde, è del sesto secolo av. G. C. cioè contemporaneo alla costruzione del tempio che ornavano quei bassorilievi; quello, è del quarto secolo av. G. C.

Ma la perizia della mano e eziandio il movimento vivace di queste ultime metope, spicca nelle figure femminili delle prime due, alludenti alla battaglia dei Giganti contro le Dee dell'Olimpo; è proprio considerevole lo slancio vitale che segnaliamo. Nè sfugge, esaminando con attenzione i bassorilievi, l'andatura dovizlosa delle pieghe le quali avvolgono egregiamente le figure; negli accessori, nella capigliatura a treccie cadenti sul collo galante, c'è studio premuroso di imitazione del vero. La figura della Diana — nella metopa del tempio volto a mezzogiorno — è invece impietrita: forse lo scultore così la pla-

smò in vista della solennità che doveva ispirare; il movimento è nel nudo di Atteone, e nei cervi che gli saltano addosso. Infine questi bassorilievi hanno una grande importanza per lo studio della scoltura italo-greca; e ben la rilevò il Serradifalco nel suo studio voluminoso sull'*Antichità della Sicilia*. Il quale Serradifalco ci discorre di altri marmi ragguardevoli esumati laggiù e di là, alcuni, portati nel Museo di Palermo, altri in quello del principe Biscari di Siracusa. Ove conservasi, oltre la celebrata *Venere* cosidetta di Siracusa, il famoso tronco colossale di *Ercole* il quale contende il primato a quell'altro tronco detto di Belvedere moltiplicato sarem per dire all'infinito, più che dai calchi, dalle produzioni timide degli scolari dalle Accademie.

Si trovano nel tempio di Agrigento altre scolture colossali. Sono gli avanzi di cariatidi, taluna colla testa di donna e il resto d'uomo, modellate con una certa franchezza la quale se è lungi da esser bravura è lontana del pari dalla grossolanità arcaica. Queste cariatidi o telamoni o atlanti dalle membra di gigante, coeve all'erezione del tempio di Giove a Agrigento intorno al quale parlammo nella nostra prima parte dell'*Architettura italiana*,[1] queste cariatidi, dicevamo, stuzzicarono la solita curiosità paziente degli archeologi, i quali intorno all'origine e alla singolarità di esse si occuparono per anni e anni con differenti resultamenti. Il citato Serradifalco parla anche di alcuni bassorilievi del tempio di

[1] MELANI, *Manuale d' architettura*. Ulrico Hoepli editore.

Agrigento, ma questi sono così malconci da non potere offrire nessun lume sullo svolgimento della statuaria italo-greca. Il Museo di Palermo conserva nelle sue brillanti collezioni di marmi e di bronzi antichi italiani, la statua di *Esculapio* rintracciata fra le rovine del tempio di Ercole a Agrigento Visibilmente l'Esculapio di Palermo appartiene a un periodo artistico molto fortunato avvegnachè codesta statua è bella, di una bellezza grecizzante.

Se credessimo cosa ben fatta di continuare a citare e marmi e bronzi italo-greci lo potremmo, perchè il materiale, in apparenza almeno, non manca; se manca qualcosa è la sicurezza che tutto quanto il materiale, che altri opina essere italo-greco, sia davvero frutto di questo territorio italico. — Le statue non sono come i monumenti architettonici; le prime si fanno in un paese e da questo si trasportano dovunque. Che in Sicilia fosse florida una scuola scultorica ci persuade a pensarlo il fatto dei molti avanzi sopertivi; e lo spirito il quale anima quei marmi e quei bronzi che è assolutamente indigeno, tanto è diffuso e logicamente progressivo. Ma da pensare ciò, a affermare perentoriamente che ad esempio la Venere di Siracusa, vergognosetta come la Susanna, e' sia opera di uno scultore, della Sicilia il quale facea l'arte che vigoreggiava nel suo paese a quei tempi, fra l'una affermazione e l'altra, dicevasi, ci corre. Non vogliamo trarre in inganno alcuno, e perciò avremmo voluto limitarci a considerazioni generali se il desiderio incalzante degli studiosi di conoscere

qualche marmo e qualche bronzo non si fosse imposto alle nostre umili premesse. Potendo, non sarebbe male finire col verso dantesco, rivolgendosi al lettore:

Messo t'ho innanzi omai per te ti ciba.

SCOLTURA ORNAMENTALE.

4. Si è dunque persuasi che fiorisse in Sicilia una scuola scultorica abbastanza considerevole negli intenti e nella riescita; perciò, seppure opere intiere o a frammenti, sicure e numerose non possiamo offrire, tuttavia è lecito esser persuasi che pur fossero floride colà tutte le arti le quali siamo intesi di aggruppare sotto il nome generico che è a capo di questo paragrafo.

La **ornamentazione architettonica** è proprio manchevole così in Magna Grecia come in Sicilia. E ciò perchè, il tipo dell'architettura ond'erano costrutti i templi delle acropoli italo-greche e la maggior parte delle tombe era esclusivamente il dorico; il quale invece di essere ornato con fregi in rilievo era ingentilito con fogliami e teste e flori dipinti a più colori. Per questo produssero pochissimo quegli artisti in siffatto genere di scoltura ornamentale e se levi qualche fregio a palmette, o antefissa o qualche testa per grondaia, niente altro trovi da dare in saggio della plastica ornamentale italo-greca.

Lo stesso non si può dire pei vasi. Dopo quelli celebratissimi di Rodi non c'erano per la venustà delle forme e per la gentilezza degli argo-

menti pittorici ivi svolti, che i vasi siculi che potessero sfidare i gusti più difficili. E ce n'erano di forme svariate, e ce n'erano un numero illimitato; perchè codesti vasi non solo facean parte del necessario di una casa, ma o si davano in premi ai vincitori di gare atletiche, o servivano come suppellettile nelle cerimonie funebri, o si offrivano in regalo di nozze. Oltrechè di forme svariate ce n'erano di molti colori; ora a rosso pallido e figure nere graffite; ora viceversa, neri e con figura rosse; le figure umane si intrecciavano a animali, a ghiribizzi strani, ornati a palmizio, ecc. ecc.

Rileviamo prima di far punto che così in Sicilia, come nella Magna Grecia, l'arte di lavorare il metallo fu coltivata con esito progressivo. Ma di questo in altro luogo.

CAPITOLO IV.

DELLA SCOLTURA ROMANA.

OSSERVAZIONI GENERALI.

1. Agli artisti romani mancò la fonte dell'ispirazione poetica così come l'avevano avuta in altissima misura i Greci; per questa ragione fra le arti a Roma prosperò singolarmente l'architettura non ascendovisi diffusa la scoltura se non quando e'innestò per mezzo dei bassorilievi storici nei monumenti onorari e, con quelli mitici, nei monumenti sepolcrali. Altro modo di diffusione, per la scoltura, fu il lusso entrato colà nelle consuetudini ei pubbliche come private di ornare palazzi e ville con le *imagines majorum:* con le effigi dei maggiori.

Ben rilevò il Blanc (Op. cit.) parlando della scoltura dei Romani, a confronto di quella dei Greci, che questi vollero soltanto la bellezza e i Romani si contentarono del carattere. Qualunque sia il posto che il popolo romano si merita

nella storia dell'arte in generale, in particolare rapporto alla scultura, lo ha considerevole, a pensare che il romano col suo temperamento positivista dette impulso grandissimo a una specie d'imitazione scultorica che non è più nè quella simbolica degli Egizi, nè la imitazione dei Greci innalzata alla bellezza tipica, ma è una imitazione la quale ha per base il *carattere*. Da ciò scaturì il ritratto. Idea eminente, secondo avvisa il Goethe; il quale giustamente affermava che il più bel monumento che l'uomo ha innalzato alla sua memoria è il proprio ritratto.

L'ambizione pei ritratti nacque vivissima a Roma da quelle maschere di cera le quali ivi erano molto in uso presso le famiglie signorili; queste maschere si portavano ai funerali, e perfino si portavano in teatro degli attori In seguito la vanità cresciuta fe' abbendonare le effigi di cera e si vollero ritratti di marmo, di bronzo, monocromi o policromi, e si volle che essi, perchè la illusione fosse maggiore, avessero gli occhi lustranti come sono quelli veri; lo cha si ottenne con incastrare nell'orbita pietra preziose.

E noto che Roma ebbe dagli Etruschi i principi dell'arte, e che i Romani pregiarono il popolo soggetto fino al punto da considerare l'arte importata a Roma dagli Etruschi, per arte nazionale. Prova di questo è il fatto notevole che i Romani conquistata la Grecia, ne preferirono i lavori arcaici perchè ricordavano quelli etruschi cha avevano a Roma. Anzi a proposito della influenza che la arti e le costumanze etrusche esercitarono sui Romani, vi è chi osserva che

la statuaria iconica sia stata importata anche questa dagli Etruschi a Roma, e inoltre codesto genere di scoltura corrispondendo ai desideri di sconfinata ambizione che tormentavano i Romani, questi la coltivassero a preferenza di qualsivoglia altro ramo di scoltura, ben considerando che il ritratto in marmo era un mezzo sicuro per tramandare ai posteri la propria immagine. Questa osservazione è basata sul fatto che in Etruria fu rintracciata quella statua d'Aulo Metello (*Arringatore*) di cui si è parlato e che è un ritratto. La conclusione non sarebbe poco importante: ma resta a vedere se la statua di Aulo Metello è davvero etrusca (come noi inclìniamo a crederlo), e se è indubitatamente un ritratto. Che avanti le vittorie greche, a Roma si coltivasse una scoltura bene intenzionata è cosa da ammettersi; difatti ai tempi di Numa si innalzarono le statue di Romolo e di Tazio e si rappresentarono i fatti magnanimi di Clelia e di Orazio Coclite; e si può capire da che punto si mosse la scoltura cosidetta romana la quale avanti di affermare i propri caratteri, fu prima etrusca, poi, dovette subire la influenza italo-greca, poscia diventò suddita della scoltura dei Greci i quali erano stati vinti dai Romani colla forza delle armi.

Si sa bene che prime ad essere spogliate dai Romani furono le città di Magna-Grecia e di Sicilia poi quelle della Grecia e dell'Asia. Nel 542 (212 av. G. C.) Marcello assedia e conquista Siracusa e la spoglia delle opere d'arte che la splendida città aveva abbondanti; Fabio Massimo,

impadronitosi di Taranto, si impossessa del famoso Ercole di Lisippo che fa trasportare a Roma. Nel 557 di R. (197 av. C) T. Quinzio Flaminio vincitore di Filippo di Macedonia porta via dalle città macedoniche e greche gran copia di marmi e di bronzi; M. Fulvio Nobiliore vinti gli Etoli e i Cefalleni (589 di R.) porta a Roma su i carri trionfatori duecento ottantacinque statue di bronzo e duecento trenta di marmo (Liv. XXXIX. 5).

Tante spogliazione oltre ad arricchire materialmente Roma, erano constante insegnamento agli artisti indigeni che ivi operavano; i quali coll'aver sott'occhio dei bei modelli dovevan pur progredire in quell'arte di cui sulle prime apprezzarono di più i primi conati che non le opere di valore. Aggiungi all'influenza che all'arte scultorica romana derivava dai modelli italo-greci e greci portati a Roma sui carri dei trionfatori, aggiungi l'affluenza, nella eterna città, degli artisti delle nuove scuole greche di Pergamo, di Rodi e d'altre città d'Asia, alcuni attratti dalle molte occasioni che offriva Roma di lavori, altri condotti come schiavi dai vincitori, e aggiungi ancora l'uso degenerato ben presto in abuso di far riprodurre le scolture greche per l'amore illimitato che si ebbe a Roma per l'arte ellenica verso la fine della repubblica e sotto l'impero.[1] Cosicchè la scoltura romana, o per un modo o per l'altro, venne ellenizzandosi, mantenendo

[1] Veggasi il libro del Peterson *Allgemeine Einleitung in das Studium der Archaeologie*, da chi vuole avere una conoscenza esatta del trasporto delle opere greche in Roma.

sempre la impronta originale che in un'arte non si cancella mai qualunque sieno le influenze esterne. Nè i Romani erano gente da accettare gli altrui insegnamenti ciecamente; si assimilavano le altrui virtù quando erano convinti di esserne manchevoli; ma difficilmente rinunciavano alla propria personalità.

Non dopo poco tempo da aver conosciute le arti greche i Romani riconobbero la inferiorità di quelle proprie; inferiorità dovuta al diverso temperamento dei due popoli. I Romani furono un popolo positivo e perciò poco inclinato all'arte. Perchè gli uomini che si dicono positivi sono quelli i quali non hanno immaginazione e giudicano il mondo nella sua realtà, nel modo che si presenta ai loro sensi; perciò non potranno essere artisti perchè oltre a un fondo di buon senso, l'artista bisogna che sia sensitivo e possegga immaginazione infiammabile. Viceversa i Greci possedendo in grado eminente questa immaginazione, che diciamo infiammabile, furono un popolo artista per eccellenza; e col sorriso dell'arte conquistò l'affetto dei popoli, mentre i Romani conquistarono i popoli colla forza prepotente. Non dicesi peraltro che i Romani non avessero veruna attitudine alle arti, ma loro si nega facoltà artistiche considerevoli perchè realmente nei Romani era più mente che cuore. Laonde vedemmo come era ragionata la loro architettura, vedemmo come rispondeva con efficacia alle costumanze della vita e alle ardenti passioni ond'era divorato quel popolo audace che conquistò il mondo, vedemmo con quanta

inconsapevolezza l'architetto romano stampò la impronta romana nell'architettura nazionale, e come tutto in questa corrisponda ad uno scopo fissato: vedremo or ora quanto meno personali degli architetti furono gli scultori romani e vedremo altresì come questi subirono le influenze perfino dei vinti; — i Romani orgogliosi delle proprie instituzioni e della propria forza.

Dunque la scoltura romana si ellenizzò; ma giova aver bene nella mente che le opere greche trasportate a Roma non ottennero a tutta prima il plauso del popolo abituato allora all'arcaismo etrusco o a quello meno rude italo-greco. Avanti che la scoltura greca fosse compresa in quanto ha di leggiadro e di raffinato dal popolo e anche dallo scultore romano, bisognò che trascorresse del tempo. È legge di natura che l'indirizzo che ha preso un popolo in qualsivoglia manifestazione della vita non si sposta da un dì all'altro; l'influenza forestiere conquistano a poco a poco il favore altrui e la rivoluzione del gusto — come direbbe il Doudan — non segue che a centellini. Cosicchè vediamo infiltrarsi la maniera greca nella scoltura romana con latente e lento sviluppo, la vediamo trasformata dalle prime esplicazioni etrusche e italo-greche e non la riconosciamo per iscoltura nazionale se non quando s'è assimilato quel tanto di ellenismo che non nasconde agli occhi l'indole fiera. La quale, come sta nel carattere del popolo romano, così deve stamparsi nella sua scoltura, come si stampa nella costui architettura; che è l'arte la quale per essere la sintesi di tutte le vitali espressioni

di un popolo, doveva pur rappresentare questo carattere romano più di quanto lo rappresentì la scoltura. Ecco come la personalità romana si mantenne nella scoltura influenzata dagli esemplari ellenci. Dire che la statuaria latina acquista per queste vicinanze una grazia che non ebbe prima, è inutile (intendasi per questa grazia non quella galante e lieta dei Greci, ma intendasi una compostezza più simpatica di quella antiquata che deriva dalla natura della gente latina). E tal compostezza greve s'intonò con il resto; talchè abbiamo nella scoltura romana una larghezza di piani caratteristica che fa viepiù spiccare la grandiosità dei nudi i quali han molto del carnoso di fronte a quelli greci.

Se la statua era ammantata, le pieghe della tunica e del peplo non si aggruppavano sottili e abbondanti come si usò di aggrupparle in Grecia, ma si dette ad esse un'andatura più larga e più pesante e più conforme al vero. Anche questa è una caratteristica della scoltura romana. La differenza sostanziale fra questa e quella greca rilevasi nel bassorilievo. Il Greco — osserva con sagacità il Cavallucci in un suo libro recente (*Storia della Scoltura*) — il Greco sdegnava lo sfondo svariato e cercava di porre innanzi in modo ben determinato ogni singola figura; e lo scultore greco era ben parco per aver modo di disporre le figure generalmente su due piani soltanto; al rovescio dello scultore romano il quale abborrente, per istinto di razza, dalle pedanti convenzioni, rinunzia *ipso facto* alla consuetudine

greca e mette sul piano del suo bassorilievo quante figure gli occorrono per isvolgere con chiarezza il soggetto che si è proposto. Non rinunzia a nulla: — e fa sfondi prospettici, caseggiati, fortezze, piazze, monti, fiumi, mare. E le figure si accalcano, si muovono, spesseggiano, si addossano in questo ambiente pittorico conforme al vero, secondochè l'artista se l'è immaginato. Questi non si sgomenta della maggiore difficoltà di esecuzione per servire lo scopo che lo preoccupa e valendosi meglio dell'effetto pittoresco che di quello scultorico solleva coraggiosamente i suoi gruppi, sì che le figure del primo piano acquistano in certi casi l'alto rilievo, cioè sono in parte o compiutamente staccate dal fondo. Fatto notevole questo non perchè — secondo osserva con altri lo stesso Cavallucci — come vogliono i più, avvicina l'arte di quel periodo alla decadenza, ma perchè mostra un'arte indipendente, caratteristica che nelle sue qualità generiche di tanto si allontana dal tipo greco di quanto si accosta all'etrusco.

Altra considerevole caratteristica della scoltura romana è quella di essersi indirizzata con vigorosa iniziativa nella riproduzione della realtà, mercè lo sviluppo progressivo che ebbe presso i Romani, la scoltura iconica. La quale non si limitò a occuparsi della riproduzione isolata delle *imagines majorum*, ma questi « ritratti dei maggiori » riprodusse nei bassorilievi recanti gli episodi più brillanti della vita di quegli uomini superiori dando altresì notevole impulso alla scoltura storica. Il bassorilievo fu usatissimo a Roma;

si sa ormai: e sono conosciuti quei bassorilievi di argilla colorita, i quali per tutto il tempo che durò la Repubblica ornarono gli edifizi; nè è ignorato che a mano a mano che a Roma cresceva la potenza e il lusso, questo e quella si vollero manifestati in tutto. E così alla scoltura di argilla colorita si sostituì la scoltura d'avorio la quale si colorì pure e si dorò, seguendo in questo la greca scoltura criscelefantina, come si dorò e si colorì il bronzo e il marmo.[1]

Per ben comprendere l'arte romana è necessario farsi un'idea chiara e precisa dei desideri che interessavano quel popolo, il quale davanti alla splendore della civiltà della gente ellenica confessava modestamente per bocca d'Orazio di essere agreste e rude, e si diceva fiero vincitore colle armi della Grecia, ma discepolo collo spirito. *Graecia capta ferum victorem cepit et artes — intulit agresti Latio.*

LA STATUARIA ICONICA E QUELLA STORICA E MITICA.

2. Gli stili. — Da quanto abbiamo osservato di sopra risulta chiaro che i Romani ebbero vari tipi di scoltura i quali corrispondono alla diversità degli ambienti storici entro i quali l'arte si svolgeva. È naturale che un popolo raffinandosi col tempo nei costumi, modifichi i suoi desideri, e l'arte che è lo specchio della vita d'un

[1] Veggasi il Raoul-Rochette: *Peintures Antiques inédites*

popolo, è naturale che si trasformi come questo si trasformò. Laonde vediamo la scoltura latina seguire lo sviluppo della civiltà romana, dalle origini di Roma fino alla decadenza della vita latina attraverso alla rude influenza etrusca e italo-greca e a quella brillante della Grecia; dalla presa di Corinto fino al principiare del III secolo dell'èra moderna, che è il periodo il quale segna l'attività massima di Roma, fino alla metà del V secolo quando la civiltà pagana sguazzante nei vizi e stracca della lunga vita attivamente vissuta cadde irreparabilmente sotto il dominio di nuovi pensieri

L'arte in Roma cominciamo a studiarla nelle manifestazioni compiute; — vale a dire nell'opere di stile etrusco, e via via osserviamo di queste lo sviluppo, finchè un secondo periodo si afferma coll'ampliamento dello stato e dell'idee romane, finchè ancora un terzo periodo artistico mostra coll'affettazione goffa, il prossimo sfacimento. Notiamo che la scoltura la quale più vigoreggia nel Lazio oltre a quella decorativa [1] è quella iconica fino dall'epoca arcaica; tanto che vi fu chi intesa a dimostrare che i Latini ebbero tal genere scultorico dagli Etruschi servendosi per dimostrar questo, anco delle indagini fatte sui libri degli antichi scrittori.

Statuaria iconica. — Se pur volessimo restringerci a una vacua enumerazione dei busti-ri-

[1] Intendasi qui per iscoltura decorativa quella che per mezzo dei bassorilievi s'innestava così all'ossature dei monumenti architettonici da divenirne elemento indispensabile significativo e decorativo.

tratti romani empiremmo molte pagine del volumetto; basti dire che ai tempi di Commodo era venuto così in voga l'uso dei busti-ritratti che si tagliavano le teste alle statue per sostituirvi effigi note; e si trovò il modo di fare i busti colorati per potere a piacimento cambiar di essi la testa; e si giunse, in quel tempo, perfino a far ritratti di donna colla pettinatura posticcia (di marmo o di bronzo, s'intende) per poterla cavare e cambiare onde seguire le volubilità della moda; per modo che la effigiata trovavasi sempre con la testa acconciata secondo il costume del giorno.

Sta bene che a tempi di Commodo figlio e successore indegno dell'ottimo Marco Aurelio — come giudica con troppa severità il Winkelmann — « fino l'ultima scuola dell'arte creata per così dire da Adriano, e l'arte stessa perirono per non più risorgere se non dopo molti secoli »; ma pur convenendo che allora già l'arte cominciava a segnare la decadenza, tuttavia la scoltura iconica, senza essere giunta a questi eccessi, fu tenuta in altissimo conto.

Nei ritratti, sieno busti, sieno statue, i Romani visibilmente facevano delle distinzioni. Si trovano difatti ritratti in cui la personalità è resa tutta quanta, e ritratti ove invece le fattezze del volto sono espresse con certo aspetto ideale, il quale vieppiù spicca nel resto della figura (se statua) sia nelle vesti, sia nell'atteggiamento. Alcuni imperatori perciò si trovano rappresentati nudi con scettro o fulmine in mano, altri invece vengono rappresentati così come sono, senza che la realtà sia alterata da cosa alcuna. Un'altra

suddivisione del primo genere di ritratti (che gli scultori latini dicono *simulacra iconica*) risulta dalla maniera con cui questi medesimi ritratti sono presentati, se in abito di pace o in quello di guerra (*civili habitu* o *togatae* e *thoracatae*). Anche riguardo al genere di ritratti idealizzati (*Achilleae*, li dice Plinio dalla impronta eroica) si può fare una suddivisione dipendente dal modo con cui erano figurati; se in sembiante di Eroi di guerra o in quello di Divinità. Di questo genere idealizzato distinguonsi le statue di Nerone, di Pompeo, di Agrippa.

Restringiamoci a citare qualcuno fra questi ritratti che abbondano in tutti i Musei nazionali e forestieri. E per dare, come si dice *a tout seigneur tout honneur*, ci rivolgiamo per primo alla Galleria fiorentina degli Uffizi, la quale possiede una collezione di questi ritratti — collezione detta *degli imperatori romani* — che ha fama di essere la più insigne di tutte. E difatti a Firenze vi sono dei ritratti rarissimi quali quelli di *Caligola* e di *Ottone*, e vi sono statue bellissime come quelle di *Traiano* e di *Adriano*. È consideratissima la statua di *Cesare Augusto* (che ora trovasi in Vaticano), sia sotto il rispetto dell'arte, sia sotto quello dello stato ottimo in cui fu trovata nel 1863 a Prima Porta (tav. VI). Questa statua di Augusto è tale quale doveva aspettarsi che fosse per l'epoca in cui venne scolpita: lavoro elegante, esecuzione finissima. La testa, piena di espressione, mostra la maestà serena che risplende anche in altri ritratti di Cesare Augusto. Va notato che appariscono trac-

Statua di Augusto (Roma, Vaticano).

Melani, *Manuale di Scoltura*. Ulrico Hoepli editore

cie di colore rosso nelle vesti della statua; le frangie sono azzurre, e questi due colori si riveggono nelle figure che adornano la corazza, la quale da sè sola rappresenta un'opera d'arte di primo ordine.

In questi ritratti romani si mostra vivace la tendenza al *verismo*: a quel verismo il quale si vorrebbe far credere una virtù originale dell'arte moderna, mentre Vitruvio Pollione, l'architetto vissuto a Roma ai tempi d'Augusto, fin d'allora scriveva: « mai non si debbono stimare pitture quelle che non sono simili al vero, e ancorchè lossero dipinte con eccellenza pure, non se ne deve dar giudizio se non se ne trova prima col raziocinio la ragione facile e chiara. »

La scoltura romana essendo espressiva per eccellenza salì molto più insù nell'arte del ritratto di quello che salisse la scoltura dei Greci. Nei ritratti greci trovi sempre bellezza lieta e non mai scopri la indagine ferma e sicura del carattere del ritrattato. E poichè siamo nella Galleria degli Uffizi invitiamo lo studioso a confrontare attentamente l'erma insigne di Platone con un busto romano qualsisia; — s'intende fra i migliori — fra quello di Augusto, di Nerone, di Tiberio, di Claudio, o con quello di Faustina schizzante libidine dagli occhi spudorati; e noterà, dopo un esame attento, la verità delle nostre parole. Certo anche la statuaria iconica latina si perse talvolta nello amore alle particolarità, come si perde, in queste, la scoltura moderna; sì che anche nelle opere che si additano fra le migliori di Roma, come, ad esempio il busto di Lucio-

Vero, si nota una insistenza di lavoro nelle cose secondarie in iscapito delle sostanziali. Nel modellare il busto di Lucio Vero si direbbe che lo scultore volle fare uno studio di barba e di capelli perchè ivi queste particolarità stonano troppo con le altre parti del busto, trattate con trascuratezza anzichè no. In altri ritratti l'attenzione è richiamata più particolarmente sugli ornamenti di quello che sia sull'effigie del ritrattato. Già Plinio a suoi tempi lamentava che i ritratti non rappresentavano più l'imagine vivente delle persone, ma sivvero il loro lusso, la loro opulenza. « La mollezza dei costumi ha fatto scordare alle arti la loro missione, sì che avendo dimenticata l'imagine delle anime si è altrettanto scordata quella del corpo... *Et quoniam animorum imagines non sunt, negliguntur etiam corporum.* »

In Campidoglio la statuaria iconica latina è rappresentata da una serie di busti e di statue reputatissime. Vuolsi comprendere fra queste la *Agrippina* di Germanico seduta in azione naturalissima vestita di ampia tunica cadente in pieghe ampie non trite e insaldate come quelle delle statue greche (tav. VII); e vuolsi comprendere la statua equestre di *Marco Aurelio* (tav. VIII). Le statue equestri rappresentano, si può dire, una classe a sè di scoltura figurativa romana, non tanto pel genere loro particolare, quanto pel gran numero che se ne fece. Ornavano, monumenti trionfali, poste, com'erano, alle quadrighe e alle sestighe sul sommo degli archi; ma in realità, se è noto che si fecero molte di queste

Agrippina (Roma, Muse

Molani, *Manuale di Scoltura*

» del Campidoglio).

Ulrico Hoepli editore.

Statua di Marco Aurelio (Roma, Campidoglio).

Tav. VIII

Melani, Manuale di Scultura.

Ulrico Hoepli editore.

statue equestri da artisti romani, poche oggidì ne rimangono. Rimane peraltro questa di Marco Aurelio la quale non solo è una bellissima statua equestre, ma è altresì una delle migliori opere scultoriche romane. L'imperatore filosofo sta a cavallo con aria maestosa e placida; non ha acconciatura vistosa; non ha armi; stende la destra in atto di perdonare e di rassicurare i vinti nemici.

La statua di *Pompeo*, pure, si comprende fra le opere reputate; egli è uno studio di nudo considerevole; e vi si comprende altresì quell'altra raffigurante, secondo il Winkelmann (Op. cit.), l'imagine di Antinoo,[1] il turpe favorito d'Adriano, che si trova nel Museo Pio Clementino aggruppata con quella lunga, ecclettica collezione di marmi e di bronzi onde il fastoso Adriano volle ornata la famosa villa tiburtina le cui rovine si estendono per circa dieci miglia. In questa collezione sono copie di statue greche come il Discobolo di Mirone.

Per avere un'idea abbastanza esatta della ricchezza della collezione adriana e in genere della statuaria iconica romana si vegga, oltre il libro del Winkelmann, quell'altro speciale del Visconti sul *Museo Pio Clementino* (Vol. II, III, e IV). E pure a libri speciali rimandiamo il lettore curioso che vuol conoscere oltre ai notati altri marmi e bronzi iconici del Museo di Napoli ove distinguonsi le nove statue della famiglia Balbo

[1] La critica moderna non è d'accordo col critico tedesco nel riconoscere nella bella statua la imagine di Antinoo.

esumate nel teatro di Ercolano e non tanto pregevoli per l'esecuzione quanto, e più, perchè rappresentano i ritratti di una intiera famiglia che menò in Ercolano vita sfarzosa.[1]

Statuaria storica e mitica.[2] — Questa specie di scoltura ebbe il suo svolgimento nel bassorilievo, che fu un genere scultorico anche questo coltivato nel Lazio — in particolar modo nella età imperiale — ove numerosi s'eressero e archi di trionfo e colonne onorarie e mausolei. I bassorilievi andavano ad ornare cotali monumenti illustrandoli in pari tempo con gli episodi segnalati della vita di colui a cui gli stessi monumenti erano consacrati. Questo genere di scoltura è essenzialmente romano sia che si consideri sotto il rispetto della tecnica, sia che si analizzi sotto quello del sentimento. Ben fu osservato che questi grandi bassorilievi hanno intima analogia d'ufficio e di carattere colle grandi rappresentazioni pittoriche d'imprese guerresche, le quali servivano di espressivo e ricco addobbo in momenti di feste solenni.

Diamo qui subito (fig. 4) uno di questi monumenti onorari: la *Colonna Traiana* la quale nell'anno 1540 fu in parte dissotterrata e nel 1813 fu scavata del tutto. Torno torno al fusto di questa colonna a mo' di spirale si svolgono una serie di bassorilievi recanti le gesta dell'imperatore Traiano Cavalli, soldati, prigio-

[1] Veggasi il libro recente del Bernoulli: *Roemische Ikonographie.*
[2] Veggasi Petersen, *Über die römischen Triumphalreliefs* (Abhandl. d. sächsischen Gesellschaft der Wissensch. t. VI).

nieri, macchine da guerra, elefanti, armi svariate

Fig 4. — La Colonna Traiana.

s'intrecciano con eleganza e con chiarezza. Dalla cima al fondo di questa colonna è l'impronta del genio politico e amministrativo dei Romani. Nello zoccolo i bassorilievi rappresentano le armi dei popoli conquistati; al sommo della porta, la quale mena sulla scala, due Vittorie alate sostengono l'iscrizione; verso la metà del fusto un'altra Vittoria spartisce i bassorilievi del fusto; i quali nella parte inferiore recano gli episodi più gloriosi della prima campagna di Traiano; nella superiore quelli della seconda; sul capitello dorico si innalza il piedestallo che sorregge la statua dell'imperatore.

Chi non vede nella statuaria romana che la continuazione di quella greca scaduta in leggiadria e in idealità, volga la mente a questi bassorilievi della Colonna Traiana; gli esamini con attenzione a pensi poi se è possibile negare ai Latini un tipo scultorico nazionale, così come lo ha negato con insistenza incomprensibile la critica tedesca, la quale talvolta affoga nella erudizione l'esame freddo e analitico onde soltanto seguono considerazioni sagaci a pratiche conclusioni.

I bassorilievi di questa colonna rappresentano quanto di più personale ha l'arte scultorica romana tutta rivolta allo studio del vero, libera da influenze negli aggruppamenti, corollario legittimo dall'arte etrusca doventata nazionale. Platner e Bunsen, non meno dei collegbi, poco generosi quando scrivono della scoltura romana, a proposito di questi bassorilievi scrissero: — *so tragen si doch unfehlbar das national Gepräge des römischen Geistes.* (Vedi *Beschreibung Roms*,

Bassorilievo nella Colonna Traiana (Sc

...na di combattimento contro i Daci).

Ulrico Hoepli editore.

t. III.) L'indirizzo artistico segnato dalle scolture della Colonna Traiana si svolge maggiormente nell'epoca di Adriano e di Augusto fino

Fig. 5. — Bassorilievo (Roma, Villa Medici).

che a poco a poco s'ingoffisce, come s'è visto (tav. IX).

Offriamo nei due bassorilievi qui accanto due esempi splendidi di scoltura augustiana. Li abbiamo riprodotti dai *Mon. dell' Imp. Inst. di*

Corrisp. arch. (vol. XI, 34-36) con la più grande fedeltà (fig.e 5 e 6).

L'arte che andiamo studiando si palesa anche

Fig. 6 — Bassorilievo (Roma, Villa Medici).

nei bassorilievi ornanti l'*Arco di Tito* (fig. 7) e si sperde in quelli dell'arco di Settimio Severo; e via via procedendo di male in peggio, attraverso il regno di Costantino e di Teodosio, abbandona per sempre le brillanti tradizioni per ridoventare arcaica nella espressione di nuove idee.

Il magistero che raggiunsero i Romani nella

statuaria storica non è soltanto riferibile alla parte grandissima che in questa ha l'immaginazione, ma è riferibile alla parte esecutiva. Ben fu

Fig. 7. — Bassorilievo dell'Arco di Tito (*Il trionfo di Tito nella Siria*)

osservato che i Romani furono tanto valenti storici collo scarpello, quanto colla penna; ma noi vogliamo osservare altresì l'altezza raggiunta dalla

statuaria latina in questo genere scultorico, nel quale i romani artisti spiegarono un genere particolare di esecuzione ignorato dai Greci. Cioè quel genere di modellatura franco e decorativo, il solo opportuno all'architettura che espone costantemente la scoltura alla luce radiosa dell'aperto. Ma a citar bassorilievi non finiremmo più; perchè oltre a quelli storici di monumenti onorari, vi sono quelli che diciamo mitici dei sarcofaghi numerosissimi che pure potremmo qui citare se non temessimo d'andar troppo per le lunghe. « Il maggior numero di questi bassorilievi — fu notato — contiene quelle parti del mito che si riferiscono alla vita umana al destino dei morti e alla speranza di una risurrezione. » Frequentemente quindi veggonsi scene del ciclo dionisiaco, le quali alludono ai dolori e alle lotte dell'esistenza e alle aspirazioni verso la vita futura.

Tanto per citarne qualcuno additiamo fra i più considerevoli, il bassorilievo recante un baccanale, il quale è in un sarcofago nel Campidoglio; ne citiamo altri nel Museo di Napoli, nel palazzo Farnese recanti o la storia di Psiche, o quella di Plutone, e di Proserpina o di Diana a Endimione.

La statuaria greca a Roma. — La notata ambizione che vi fu nei Romani di possedere opere greche e la affluenza di scultori greci nella eterna città, non fa risaltare quanto desideriamo l'importanza che ebbe la scoltura ellenica nel Lazio verso il primo secolo av. G. C. A vero dire questo studio riesce malagevole per la ragione che

Il Gladiatore combattente

Melani, *Manuale di Scoltura.*

Tav. X.
rigi, Louvre).
Ulrico Hoepli editore.

si fecero fin qui malsicure indagini sulla storia della scoltura greca in Roma. I materiali, peraltro, non mancano. Ne scrive Plinio, vi sono opere ancora nelle quali leggonsi inscrizioni che possono facilitare gli studi a questo proposito; insomma se qualche animoso esploratore tentasse, crediamo che senza tanta difficoltà riescirebbe a accrescere notevolmente la conoscenza di questa istoria la quale gioverebbe dipoi a dare nuove spiegazioni sullo svolgimento della statuaria latina.

Dalle inscrizioni citate risulta che a Roma, nel tempo di cui discorriamo, fiorivano tre scuole: l'asiatica, l'attica e la scuola di Pasitele.

Alla *scuola asiatica* attribuiamo tutti quelli scultori dell'Asia minore che lavorarono per il Lazio. Il principale fra di questi è quell'Agario di Efeso che ha scolpito la famosa statua detta del *Gladiatore combattente* (tav. X) grandemente lodata per la sveltezza e per lo slancio della posa. Le ricerche recenti intorno a questa bella statua, mostrano che non rappresenta, come fin ora si è creduto, un Gladiatore combattente ma invece un atleta che disputa nello stadio il prezzo di quella che dicevasi la corsa armata. Sembra che la statua sia una copia di un bronzo, il quale probabilmente appartenne alla scuola di Rodi del Terzo secolo.

Alla *scuola attica* si attribuiscono tutte le opere firmate col nome di artisti venuti dell'Attica. Perciò a questa scuola appartengono: il *torso* detto del Belvedere, che è al Vaticano (tav. XI), l'*Ercole Farnese* che trovasi a Napoli

e la *Venere dei Medici* la quale è nella Galleria degli Uffizi a Firenze (tav. XII).

Alla *scuola di Pasitele*[1] si attribuiscono le opere improntate a quell'arte che imita l'antico freddamente. Di Pasitele non conosciamo niuna opera sicura se si eccetti una Venere genitrice, la quale venne collocata nel tempio consacrato da Giulio Cesare a questa dea. Ma anche su questa figura non si è tutti d'accordo; perocchè qualcuno crede che sia lavoro di Arcesilao contemporaneo di Pasitele. Comunque sia sappiamo che Pasitele venne a Roma dalla Magna Grecia, che ottenne la cittadinanza romana nell'87 av. G. C. e visse fino durante l'impero d'Augusto. Ci consta inoltre che Pasitele fu uomo dotto oltre a essere stato artista, che tentò di far rifiorire la scoltura crisoelefantina e che esercitò la critica d'arte con onore. Stefano scolaro di Pasitele parla con entusiasmo dell'arte del maestro. Questi, per quanto si sa, fu studioso del vero ma questo studio volle fosse unito a quello delle opere antiche allo scopo di frenare il deviamento su cui si volgeva la statuaria dei suoi tempi. La quale, se anco presso questi artisti forestieri non mantennesi all'altezza alla quale avrebbe dovuto, ciò è da accagionare molto, secondo noi, l'ambizione dei Romani, i quali pur di possedere un Policleto, un Prassitele o un Lisippo, accettavano e pagavano profumatamente copie di statue di questi illustri, anche eseguite scorrettamente.

[1] Il signor Kekulè stampò negli *Ann. dell'Inst. di Corr. Arch.* (1865) uno studio notevole sulla scuola di Pasitele.

Tav. XI.

Torso d'Ercole in riposo, detto il *Torso di Belvedere*

Melani, *Manuale di Scoltura*

Ulrico Hoepli editore

La Venere detta dei Medici (Firenze, Galleria degli Uffizi).

L'argomento che abbiamo appena sfiorato meriterebbe serena meditazione e trattazione ampia. Notiamo, peraltro, che queste rapide note hanno la sola ambizione di confermare energicamente la influenza che la scoltura ellenica ebbe su quella latina: anzi le abbiamo svolte in questo luogo, appunto perchè dalla influenza più volte accennata rimanga impressionato lo studioso, un'altra volta, nel finire di leggere la parte sostanziale di questo capitolo il quale s'interessa della statuaria romana.

SCOLTURA ORNAMENTALE.

3. L'Ornamentazione architettonica fiorì presso i Latini, come provano i monumenti superstiti.

Chi tiene dalla critica tedesca vale a dire dal Winkelmann, dal Böttiger, dallo Stieglitz e da altri critici che ripeterono quello che affermò il Winkelmann nel passato secolo, non vorranno certo convenire con chi trova l'influenza etrusca vivacissima nella ornamentazione architettonica romana.

Come in tutto, così nell'ornato architettonico, i Latini furono più svariati dei Greci; per quanto così i primi come i secondi mantenessero, per es., nelle trabeazioni, un sistema d'ornamento, il quale, se variava a seconda dei tipi d'architettura, cangiava difficilmente su ciascuno di questi tipi. Ci rivolgiamo a quegli ovoli, a quelle fogliette coronanti le gole rovescie o diritte e a quelle parte che abbellivano i tondini. Invece i

Romani, più dei Greci, cercavano la varietà nell'ornare i fregi; talchè nell'ornamentazione romana di rado incontriamo ornamenti a forma di palma come erano si usati nei monumenti greci; e invece di questi, nei romani incontriamo dei nascimenti a fogliami spesso modellati con franchezza (rivolgiamo la mente ai bei tempi di Traiano e d'Augusto) e improntati con sicura perizia decorativa. Già vedemmo nella nostra *Architettura italiana* come i Romani non si accontentarono di avere soltanto il capitello corintio per sbizzarire la fantasia in una forma richiesta dalla sontuosità latina, ma trovarono un'altra specie di capitello originale che si usò sotto l'Impero. In quel capitello invece delle solite foglie e dei soliti caulicoli, erano vago ornamento fogliami messi con capriccio, lietamente intrecciati o da trofei o da delfini, come si vedono nei capitelli della villa Adriana vicino a Tivoli, o da Vittorie alate, come sono in un capitello di S. Lorenzo fuori le mura (Roma), o da aquile alle quali stanno appesi encarpi, come si vedono in un capitello nella villa Mattei. Negli ornamenti, i Romani fecero molto uso altresì di grifoni, di aquile, che erano opportunamente innestate all'ornato a fogliami tuttavolta la logica lo imponeva. Così troviamo negli ornamenti dei tempii romani spesso il grifo ricordante il grifo indiano, il quale custodisce il tempio, troviamo le aquile sui monumenti onorari innalzati a memoria di una grande vittoria; e troviamo allusioni di questo genere, spesso nei capitelli, nelle basi, come si incontrano numerose nell'ornamentazione cristiana. Non sem-

pre, naturale, gli ornatisti romani, mantennero la giusta misura nello svolgimento dell'idea decorativa: talchè la ornementazione decadde in un con l'architettura; — ma quando l'ornatista romano, non pressato dalla pompa soverchia che aveva da mostrare per mezzo della decorazione, potè dare al suo pensiero decorativo un ragionevole sviluppo, e non aggruppò troppo, e non affastellò girali su girali, allora riescì davvero ammirabile; perchè seppe dare agli ornati originalità di composizione e impronta solenne, rigogliosa, giovevole all'effetto.

Arti minori. — E pure nel Lazio, dove l'ornamentazione sentivasi così larga e così decorativa — come dov'essere d'altronde se applicata ai monumenti architettonici — nel Lazio si portò una delicatezza di sentimento e una finezza di esecuzione nelle piccole cose, nei bronzi, nell'oreficerie, nei mobili, da fare andare in visibilio i tedeschi, che in ciò parve loro trovare un argomento perentorio a dimostrare la loro persuasione che a Roma, liberti o no, lavorarono i Greci sempre; e che perciò la scoltura romana è una continuazione di quella greca. Noi abbiamo di già risposto a questo giudizio rilevando, compatibilmente alle angustie dello spazio, le differenze della scoltura romana con quella ellenica e accennando all'importanza di quella latina nel movimento della storia scultorica italiana. È inutile che aggiungiamo parole a quelle già scritte: ora è nostro proposito accennare a dei fatti.

Sicchè a provare la finezza di esecuzione che si ebbe a Roma nella scoltura minore mandiamo

lo studioso a esaminare intanto gli ornamenti delicati che trovansi sulle corazze delle statue, per es., di Lucio Vero, di Commodo e in particolar modo in quella della statua di Augusto, che diamo alla tav. VI, dove i pregi di composizione, non sono minori di quelli i quali derivano dal lavoro diligente e fino sì, da non poterlo desiderare maggiore. Ben si notò, per questo, che cosiffatte corazze ornate sono naturalmente copie di originali in bronzo portanti le stesse fregiature: il che accerta ci fossero a Roma e cesellatori e lavoratori di sbalzo e fusori di alto merito e verosimilmente indigeni; perocchè in Grecia non troviammo che le corazze si lavorassero con tanta bravura.

È cosa mai dovremmo dire rivolgendosi ai candelabri, ai tripodi, ai vasi esumati a Pompei? ove la delicatezza del sentimento artistico è palesata non tanto dalle composizioni agili e vaghe quanto dalla fattura sempre aggraziata e lieta?

Resta inteso, dunque, che i Romani apportarono nelle arti minori grazia di composizione e intelligente abilità nella esecuzione.

PARTE SECONDA.

DALLA SCOLTURA NEO-CRISTIANA A QUELLA MODERNA INCLUSIVE.

CAPITOLO V.

DELLA SCOLTURA NEO-CRISTIANA.

OSSERVAZIONI GENERALI.

1. Insieme con l'architettura, la scoltura fino da circa due secoli avanti Costantino aveva dato segni di decadenza. Nella architettura l'affastellamento degli ornati, il miscuglio di forme cozzantisi, fu notato sino dai tempi di Settimio Severo e di Diocleziano; come è attestato dall'arco di Settimio innalzato ai piè del Campidoglio; dove è facil ravvisare quanto allora l'arte della costruzione erasi allontanata dall'arte che innalzò il Pantheon. Se l'architettura declinava un giorno più dell'altro, è naturale che la scoltura dovesse seguire l'architettura, la quale presso i Romani, in particolar modo, contribuì tanto ad allargarne la vita. Nei bei tempi la statuaria latina era consacrata alla rappresentazione degli dèi, degli eroi e delle virtù cittadine; l'ambizione delle genti essendo cresciuta, la adulazione si sostituì al sentimento reverente e generoso che

volle perpetuati in statua e bassorilievi gli uomini benemeriti del Lazio e le azioni magnanime compiute da loro.

A tempi di Costantino poi, le arti avevano compiuto si può dire, la parabola sciagurata; laonde è lecito stabilire che allorquando la religione di Cristo uscì dall'oscuro silenzio dei sotterranei e principiò a volere abbellirsi col prestigio delle arti, queste erano imbarbarite così, da non essere più adatte a fare alla nuova Chiesa quell'onore che a lei bisognava per gareggiare nello splendore la religione tramontata.

Un fatto apparentemente strano, il quale in realtà non lo è, è questo che siamo per rilevare: se l'architettura seguendo l'indirizzo dei tempi declinò al punto da ridoventare rozza e antiquata, la scoltura andò anche più là dell'architettura nello scadimento. E ciò era, e è naturalissimo; avvegnachè l'architettura potè giovarsi e abbellirsi degli ornamenti delle basiliche latine. Che se ne giovò lo provano le chiese, per es., di S. Paolo, di S. Giovanni Laterano a Roma, che furono le prime ad esser volte sotto Costantino alla religione di Cristo. Anche la pittura decorativa si giovò di rappresentazioni pagane,[1] ma gli scultori non se ne giovarono egualmente, anzi dovevano disprezzare le figure del paganesimo, abbatterle perchè contenevano il germe dell'impurità. Sono noti gli accesei a cui condussero certe idee instillate nella mente del popolo nei

[1] Vedi MELANI, *Manuale di Pittura*, parte prima. Ulrico Hoepli editore.

fiammato dalla parola generosa del Vangelo; e nota è la vendetta della riazione pagana di Giuliano Flavio Claudio chiamato l'Apostata.

I Cristiani s'infuriarono a distruggere ogni vestigio dell'antichità anteriore a Cristo. « Ardenti nel distruggere quanto potea ricordare il paganesimo, i Cristiani — così il Vasari — distrussero non solo le meravigliose statue, le scolture, le pitture, i musaici e gli ornamenti dei falsi dèi, ma pur anco le immagini dei grandi uomini che decoravano i pubblici edifici. »

E dopo tanto furore iconoclasta cosa rimase? — qual novo ideale illuminò il cuore degli artisti?

Già osservammo che i primi Cristiani imprigionati nelle catacombe aborrenti il fasto pagano e l'idolatria, a mano a mano che in loro cresceva l'entusiasmo della nova fede si allontanavano dalla perfettibilità artistica.

Allorchè il cristianesimo offrì alla scoltura l'ispirazione nuova, cioè volle che la scoltura esprimesse la intime emozioni del core, i mistici slanci, la penitenza, il dolore, la beatitudine dei martiri, le dolcezze della carità, la scoltura si trovò sbalzata di pianta; percioccbè dovette sacrificare la forma all' espressione spirituale che trascinò la scoltura cristiana a disdegnare il bello sensibile.

Ma — come osserva colla solita acutezza il Blanc (Op. cit.) — per un miracolo di sentimento, il marmo allora sentì penetrare nelle molecole qualcosa che gli era sconosciuto: la coscienza. In vero riguardando qualcuno di quei bassori-

lievi, che i Cristiani del Quarto secolo lasciarono nelle catacombe per memoria religiosa di quei luoghi, dove erano vissuti nel tempo delle persecuzioni, e per onore di quei martiri che l'avevano bagnate del loro sangue, bisogna proprio confessare che l'arte scultorica non era così scaduta, allora, da non mostrare qualcosa che non possa essere ragionevolmente compreso e lodato anche oggi: *l'espressione*. — L'espressione alla scultura gliela dette difatti il cristianesimo; per modo che se l'arte di cui oggi indaghiamo la vicende decadde miseramente nella forma, acquistò un nuovo incentivo di vita nell'espressione; invadendo così un campo che alla sola pittura parea riserbato.

Ecco come quelle immagini mostruose accendevano di caldo entusiasmo i primi Cristiani; quelle immagini stecchite erano espressive: esprimevano cioè il martirio o la pietà, la mansuetudine e l'amore divino; — nient'altro si voleva da essa; il sentimento della bellezza, ignorato dalle moltitudini, non doveva animare quelle immagini sante: — la bellezza del corpo rammentava le immagini pagane e allontanava così i credenti dalla parola che li redense.

Questa scoltura goffa ed impacciata nella forma, che sorge dalla decadenza di un arte della quale la prima finisce per eclissare a questa qualsivoglia sintomo di vita, non ha una durata breve nella storia dell'arte; aggiungasi che la scoltura in questi primi tempi del cristianesimo non solo è rudimentale, ma è poveramente coltivata. Non crediamo con il Lübke (*Geschichte*

der Plastik), il quale vuole ravvisare la ragione del poco amore che i primi seguaci di Cristo mostrarono di avere alla scoltura, nel fatto, che i fedeli avessero per le statue una sistematica avversione ereditata in Oriente dal culto giudaico. Parebbe al Lübke, dunque, che la legge biblica la quale ordina agli Isdraeliti di non adorare figure d'uomini o d'animali, fosse stata osservata eziandio dai primi Cristiani.

Noi intanto cominciamo dal notare col Garrucci (*Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli*) che non è vero che gli Ebrei avessero in orrore le immagini degli uomini e degli animali. Il Garrucci, osserva che: « il vero motivo delle sedizioni non furono le immagini, ma sì il culto idolatrico prestato loro. » Una prova irrefragabile poi che gli Ebrei si credessero lecite le figure di animali è somministrata dalla tazza di vetro smaltata e graffita in oro la quale, gli stessi Ebrei, imitando i Pagani, ornaroo di simboli profani. Ravvisiamo invece questa povertà di produzione nei pregiudizi che a quei tempi ei erano impadroniti degli uomini — seppure possono chiamarsi così le forme che furono necessarie a far conoscere e diffondere la nuova idea religiosa; — e conferma di ciò è il rapido confronto che ci tenzona nella mente fra le idee rideoti del culto pagano il quale idolatrando il bello sensibile, offri largo campo alla scoltura di affermarsi, e i principi santi e sereni del culto cristiano che desidera dall'arte non più la bellezza corporea la quale appaga la vista, ma la continua e viva reminiscenza delle verità rivelate dalla parola

divina. Non diciamo che il disegno, nelle scolture cristiane, dovesse essere per sistema scorretto e grossolano, come non siamo in tutto d'accordo con coloro i quali osservano che il cristianesimo apportò la perversità nell'arte. Secondo noi non c'è ragione onesta per incolpare la Chiesa primitiva di non aver cercato la materiale perfezione artistica. Essa si era imposta una missione e quella doveva a qualunque costo raggiungere con i mezzi che la Chiesa stessa riteneva più opportuni e più efficaci. D'altronde poi, essa si servì degli artisti come li trovò; buoni o mediocri; ai quali insegnò l'arte cristiana le cui rappresentazioni, si è detto più d'una volta, dovevano infondere negli animi pensieri santissimi, e nei cuori affetti castissimi di vita eterna.

Osserva bene il citato Garrucci a questo proposito: « Il cercar l'estetica nelle forme umane dell'arte cristiana sarebbe tanto strano quanto l'occuparsi di considerazioni siffatte nello analisi dei gruppi geroglifici degli Egiziani, nei quali si cerca intendere il senso per mezzo dell'azione e della espressione e non per mezzo della forma materiale se abbozzata o perfetta. » Ma tuttociò non vuol mica dire che nelle scolture cristiane debba per sistema esser bandito il bel disegno; tutt'altro: fu bandito forse nei primi tempi, perchè la bellezza sensibile potea distogliere la pietà dei popoli dal fine superiore che si proponeva la Chiesa, quando ornavasi di immagini scultoriche e pittoriche. Ricordisi anche che il pubblico inconsapevolmente avea perso ogni sentimento di bellezza, il quale era tramontato con la civiltà

Statua di S. Pietro (Roma, in S. Pietro).

Mejani, *Manuale di Scultura* Ulrico Hoepli editore.

latina. Tanto è ciò vero, che la scoltura cristiana risorta con i Pisani, ebbe dal Trecento in giù uno sviluppo considerevolissimo, il quale se talvolta urtò i nervi a qualche scrittore ascetico, di quei che nella bellezza sensibile non sanno trovare che un attentato alla pubblica moralità, nondimeno fu accolto, quello sviluppo, dalla Chiesa, la quale vinte le prime esitanze, s'accorse che le belle immagini non intralciavano ormai più lo svolgimento della idea cristiana.

Noi che dobbiamo indagare brevemente le vicende della scoltura italica, noi dobbiamo accennare così alla scoltura cristiana arcaica come a quella che, emancipata dai legami teologici libera e lieta, s'abbandona alla ispirazione dell'artista.

PRIMO PERIODO.

STATUARIA.

2. La statua di *S. Pietro*, la quale trovasi in cima alla navata maggiore della basilica vaticana, e che abbiamo data incisa (tav. XIII) è una statua la quale si crede che debba risalire al Quarto o Quinto secolo. Non è impossibile però che il S. Pietro, di cui i fedeli dovevano consumare un piede a forza di baci, fosse stato dapprima un Giove o un Imperatore romano, tanto nella espressione e nella fattura scultorica ricorda i tempi della statuaria latina già prossima però alla decadenza. In tal caso la statua romana sarebbe stata ridotta pel nuovo culto; avendo essa lo due mani impegnate così: una a benedire, l'altra a

tenere la chiave del Paradiso. Sia o non sia vero che questo famoso S. Pietro sostanzialmente non è che una immagine pagana, e quindi non è che una scoltura latina, questo è inconfutabile: la antichità della statua. Dalla quale il Gregorovius (*Storia di Roma nel Medio Evo*) vorrebbe fosse derivato la fisonomia artistica del principe degli Apostoli che si vede sempre « colla chioma breve e crespa a mo' di lana, colla barba tagliata in tondo, a differenza del S. Paolo al quale si diede chioma liscia e lunga barba. »

Per esser sicuri dell' autenticità delle prime scolture cristiane bisogna rivolger la mente all'esame dei molti bassorilievi che ornano le arche mortuarie che si sono trovate in abbondanza a Roma, e che ora si trovano nel Museo Laterano.

Innanzi tutto bisogna sapere che l'archeologia cristiana divide questa specie di monumenti in due categorie; comprendendo nella prima, queste arche o sarcofaghi i quali recano nelle loro quattro faccie, o almeno in tre, bassorilievi generalmente di soggetto biblico; o assegnando alla seconda categoria, quei sarcofaghi i quali hanno la fronte scannellata con strie a forma di *S*. I sarcofaghi della prima categoria sono ornati di doppia fila di bassorilievi essendo questi tramezzati generalmente da un corridietro a fogliami; o altrimenti sono ornati con un bassorilievo soltanto, alto quanto è il sarcofago (tav. XIV). Giova pur notare che non sempre questi bassorilievi svolgono in una linea una composizione soltanto; talvolta sur una linea invece sono rappresentati vari soggetti; queste piccole istorie sovente sono

Melani, *Manuale di Scultura.*

...oma, Museo Laterano).

Ulrico Hoepli editore.

divise da colonnette rozzamente incise a disegno o fatte a spirale; come così si veggono in un bassorilievo del sarcofago di Giunio Basso, il quale è a Roma al Museo Laterano, che gli archeologi lo giudicano del Quarto secolo.

Non è soltanto a Roma che si trovarono dei monumenti escultorici neo-cristiani: là se ne conservano moltissimi, al Museo Lateranense; ma anche altrove se ne trovarono, non così interessanti come sono molti di quelli a cui pei primi ci riferimmo, nè certo tanto in abbondanza come quelli di Roma. A S. Maria presso S. Celso a Milano abbiamo un monumento scultorico da tutti ritenuto del Quarto secolo: è un sarcofago nel quale dicono che S. Ambrogio depose nel 386 il corpo di S. Celso. Sul lato di fronte è l'adorazione dei re Magi; all'angolo destro, è rappresentato S. Tommaso che dà la nota prova di poca credulità; sul lato destro Mosè drappeggiato come un console, ha tutti i caratteri dell'arte romana; ma sul lato sinistro, è vero, si sente il soffio di un sentimento nuovo; nella figura della Emorroissa che tocca il lembo della veste di Gesù: — figura soave e piena di sentimento. Questa composizione fu additata, non a torto, tra le più importanti per espressione dell'arte del oristianesimo primitivo innestato sull'arte romana in decadenza. Anche Ravenna serba traccie non dubbie dei primi tempi del cristianesimo. Cassiodoro (Variar. L. III. ep. 19) parla di un Daniele scultore il quale aveva ottenuto, come si direbbe oggi, la privativa delle arche funerarie. Dimodo-

chè molte fra le varie arche le quali trovansi colà debbono esser di mano di questo Daniele il quale il Selvatico pensa che debba esser lo stesso che insieme ad Aloisio, fu incaricato da Cassiodoro, per ordine di Teodorico, di accomodare le terme e il palazzo pubblico ad Abano, vicino a Padova. La forma delle arche ravennati è quella medesima di quelle di Roma notate: la differenza fra quelle e queste sta nei soggetti svolti nei bassorilievi. Perocchè ivi non si tratta di bassorilievi esprimenti fatti dei due Testamenti, ma soltanto di simboli sacri, per solito assai rozzamente scolpiti. Essi ci dànno (osserva con acutezza il Lübke, Op. cit.) l'idea dell'antica scoltura di Ravenna dal Sesto fino all'Ottavo secolo, e accennano eziandio che quella scoltura, ridotta stazionaria sotto la crescente influenza del bisantinismo, cercasse di aiutarsi con la povera rappresentazione degli antichi simboli della cristianità. Poco interessano all'artista queste scolture recanti spesso il monogramma di Cristo, la croce, strumento del suo martirio, l'aquila o il pavone, significanti l'apoteosi; ma interessano invece all'archeologo, perchè in quelle scolture sono incise delle iscrizioni che fissano delle date importanti. Ma insomma dall'Ottavo secolo al Decimo la scoltura cristiana è addirittura bambina. Abbiamo sulla porta dal Duomo di Monze un bassorilievo eseguito presumibilmente ai tempi della regina Teodolinda, nel quale noi assieme a altri vogliamo notare ancora una timida impronta artistica; ma al di là di questo bassorilievo (Secolo VII) la scoltura diventa mostruosa affatto.

Senonchè questo periodo storico non manca di essere strano; — ciò diciamo accettando senza responsabilità le affermazioni di storici i quali ci precedettero e che ebbero a studiare alcune scolture di Cividale nel Friuli le quali si attribuiscono all'Ottavo secolo. Queste scolture non solo hanno un interesse archeologico grande, ma non meno grande è quello artistico: è per queste ragioni che due di esse le volemmo qui mostrato a schiarimento dei nostri cenni (fig.ᵉ 8 e 9). Una delle statue rappresenta *Sant'Irene*, l'altra *Santa Anastasia* e trovansi in S. Maria in Valle in Cividale, come s'è detto.

La fondazione di S. Maria in Valle si fa risalire al regno degli ultimi Longobardi. Nell'interno, sotto un arco dove posa una delle vele della vôlta è una finestra la quale fu chiusa, ma che conserva nonostante, traccie visibili della sua vaga ornamentazione. Cotali traccie sono rappresentate da due leggere colonnette con capitelli corinti scolpiti grossolanamente e l'armilla dell'arco a mostri annodati. Ai lati di questa finestra sono collocate insieme ad altre, le figure che qui riportiamo: — ma nel rivederle ci chiediamo se siano proprio scolture dell'Ottavo secolo come taluno pensò e scrisse; perocchè, se pur tu noti in esse una talquale rozzezza nella fattura, a esaminarle con attenzione poi non rilevi, in quelle figure, niente di soverchiamente impacciato nelle faccie, nel panneggiamento, nello minuterie le quali vi sono, anzi, bellissime. — La stranezza che volemmo rilevare appare viepiù notevole appena si confrontino queste statue

Fig. 8. — S. Irene (Cividale del Friuli)

Fig. 9. — Sant'Anastasia (Cividale del Friuli)

monumento rarissimo, cosa mai si può dire, noi artisti? Gli storici accetteranno codeste forme come manifestazione storica di un periodo disgraziatissimo per le arti, ma gli artisti non troveranno in essa forme, che la immagine di una mente e di una mano per cui i prestigi dell'arte erano diventati muti. Insistere dunque a parlare più di quanto si è parlato, della statuaria di questo periodo artistico, è voler fare sfoggio inopportano di erudizione.

SCOLTURA ORNAMENTALE.

3. Nell' **Ornamentazione architettonica** l'arte cristiana non dette molto diversi resultati da quelli dati nella statuaria. Nelle prime chiese spesso si usarono capitelli e frammenti ornamentali tolti da monumenti pagani, i quali frammenti s'accompagnavano a altri di scalpello cristiano e nei quali assieme a foglie grossolane, più incise che scolpite, si aggruparono figure simboliche. Un saggio considerevole di questo sistema ornamentale l'abbiamo nel battistero di Cividale (secolo VIII) ove gli archivolti che rivestono la fronte esterna degli archi veggonsi appunto decorati da foglia di scarpello barbarissimo e di animali che direbbersi cervi; i quali poggiati su un ramo d'olivo spiccano su i triangoli curvilinei interposti fra l'archivolto e una fascia orizzontale intagliata ad ovoli. Queste rozze scolture appartengono all'età della dominazione longobarda come è bene dimostrato da un epigrafe la quale

allude a Sievaldo che è incisa in uno degli ornati di cui quel battistero, interessantissimo per la storia dell'arte, è ornato. Laonde, troviamo giustissimo quello che fu notato, ora non rammentiamo da chi: che se vi è monumento il quale debba reputarsi come un caposaldo a cui riferire il carattere dell'ornamentazione architettonica dell'epoca dei longobardi, questo è il monumento che trovasi a Cividale. Così non è cosa superflua studiare quivi l'impronta di quella scoltura onde non poche città italiane su del settentrione recano traccie. Perchè il genere di scoltura caratteristico di quei tempi, non è speciale al Friuli, ma rinviensi in parecchie città dell'Italia ed anche fuori dell'Italia.

Gli ornati erano piani; se doveano aver dei particolari, come suddivisione di foglie, costole, ecc., questi si incidevano con un solco più o meno profondo a seconda della volontà dell'esecutore. Quello che ora diciamo per gli ornati l'avremmo potuto notare per la statuaria, trovandosi tutte le statue di questa epoca piatte e colle particolarità, come occhi, bocca, naso, — graffite ruvidamente. Un esempio segnalatissimo di scoltura ornamentale di quest'epoca l'abbiamo nella chiesetta già ricordata di S. Maria in Valle, pure nel Cividale, e l'abbiamo precisamente in quell'archivolto notato anche questo, ma non ancora dato come tipo di scoltura ornamentale dell'Ottavo secolo come ora lo diamo. Rimandiamo lo studioso che vuol farsi un'idea compiuta delle scolture di S. Maria in Valle specialmente all'opera del Dartein su l'architettura lombarda.

Volendo citare qualcun'altra di queste scolture rivolgiamo subito la mente a taluni capitelli che trovavansi nella demolita chiesa d'Aurona, indu-

Fig. 40 — Capitello nella Basilica di S. Apollinare (Ravenna).

bitatamente longobardici, i quali furono pubblicati più volte a mostrare che se gli scultori avevano la mano ingranchita, allora non era spenta la fantasia. Ed anzi giova notare nell'arte orna-

mentale di questi secoli che precedettero il Mille, uno squilibrio costante fra l'imperizia della mano e la fecondità della immaginazione.

Abbiamo davanti le fotografie di parecchi di siffatti ornamenti, e vi notiamo una considerevole facilità e varietà di aggruppamento; tanto più

Fig. 11. — Capitello in S. Vitale (Ravenna).

da rilevarsi in quanto è l'immagine di un guizzo di luce insperata in mezzo a tenebre fitte. Fra i molti scegliamo questi due capitelli entrambi di Ravenna, per dare una idea della liberalità simpatica di composizione onde sfoggiarono gli artisti dal Sesto al Decimo secolo (fig.e 10 e 11).

A chi piaccia vedere capitelli e ornamenti di

questo genere si diriga o al S. Ambrogio di Milano o al S. Pietro in Civate, sul lago di Como, o a S. Salvatore e alla Rotonda a Brescia, o a S. Sofia a Padova e in moltissime altre chiese che facilmente può conoscere.

Arti minori. — Dopo aver esaminato con attenzione i tanti dittici e trittici in avorio o in legno intagliato a figure e a ornamenti, come fogliami, animali simbolici, bisogna conchiudere che quest'arte era assai ben coltivata nei tempi che osiamo di indagare. Il Martigny osserva nel suo *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, che la chiesa nei primi secoli si giovò dei dittici e dei trittici per registrarvi i nomi degli oblatori, dei chierici di prim'ordine, dei santi, dei martiri e confessori, infine dei fedeli i quali più si distinguevano nell'esercizio dei rispettivi ministeri. Di questi trittici e dittici l'Italia è ricchissima; o specialmente è ricco il Museo di Ravenna e il Museo di casa Barberini a Roma. Il più antico di tutti questi avori si reputa uno, il quale reca scolpita la figura d'Onorio imperatore (sec. V). Il fare rozzo si rilava in tutti; nè noi staremo qui a scrivere una classificazione di trittici e di dittici; a noi basta di constatarne la fattura incipiente, invitando colui che desidera studiarli o a visitare i Musei citati o a sfogliare il D'Agincourt (*Storia dell'arte*) ove ne troverà incisi alcuni dei più importanti.

Fra la scoltura di lusso, quella applicata all'*Oreficeria* ebbe un periodo assai lieto dal Settimo secolo in qua. Quando i pontefici poterono, fecero servire l'oreficeria come mezzo di pompa e arric-

ebirono così le proprie suppellettili. Da Onorio I papa, che si impegnò perchè le sorti materiali della Chiesa fossero migliorate, e più da Adriano I (sec. VIII; del quale Anastasio bibliotecario scrisse la biografia informandoci che egli teneva occupati centinaia d'artisti a lavorare in ismalto, in oro, in argento gli arredi sacri), e giù giù, i pontefici ebbero amore particolare per l'oreficeria. Nacque dunque spontaneo il convincimento che l'arte dell'orafo essendo a quei tempi largamente incoraggiata, dovesse altresì essere in progresso continuo. E vi sono saggi da mostrare? Sì: uno eccellente che farebbe onore anche a chi lo eseguisce ai nostri giorni: è un paliotto ornato tutto quanto di bassorilievi sbalzati su lamina d'oro; è addirittura un lavoro superbo e trovasi a S. Ambrogio a Milano. Lo accenniamo dolendoci di non poterne parlare a lungo per scrivere tutto il bene che ne pensiamo. E dire che è opera del Nono secolo! Ma nacque un sospetto: non già sull'epoca del paliotto; perocchè è accertato che il paliotto fu donato alla basilica ambrosiana dall'arcivescovo Angilberto nel 835, — ma sivvero nacque il sospetto che l'esecutore non fosse italiano e che l'opera fosse eseguita a Bisanzio. Il nome dell'artista è Volvino; — ma al D'Agincourt non parve che questo Volvino fosse italiano mentre il Labus provò il contrario. Tal questione non è senza importanza, come chiunque vede; ma la soluzione favorevole all'Italia metterebbe in bocca un'altra domanda grave. Come mai non si trovano in Italia altre opere d'oreficeria così considerevoli come è il paliotto di S. Ambrogio?

-

A questa domanda risponda chi vuole; forse anche noi, se ci basterà la buona volontà, potremo risponderví nel Manuale dell'arti minori, del quale mano mano che si va avanti constatiamo la necessità di scriverlo: ora proprio non possiamo nè sapremmo rispondere. Piuttosto constatiamo, per conchiudere, che in generale l'oreficeria di questa epoca è più lodevole per la parte esecutiva, sovente abbastanza ingegnosa e delicata, di quello che non sia nel disegno sempre rozzo e goffo, come è nell'ornamentazione architettonica e nella statuaria.

Nei lavori in bronzo l'arte cristiana primitiva è molto indietro; — rimangono pochissimi saggi di questo ramo della plastica e questi sono miserissimi. Eccellenti fusioni in bronzo non ne abbiamo fin verso il Dodicesimo secolo.

SECONDO PERIODO.

STATUARIA.

4. Salutiamo anche noi il levar del sole nell'anno mille; il lugubre presentimento è passato e i Cristiani già irrigiditi dallo spaventoso vaticinio che in quell'anno il mondo finisse, risalutano con gioia l'alba non aspettata. Un brulicare di vita timida, incerta, quasi sospettosa si manifesta fino dai primordi del secolo Undecimo; si accresce, si accresce e feconda nascostamente il germe che fruttificherà nella nuova êra — èra di risorgimento morale e materiale dei popoli.

Intanto tutto si accomoda perchè più grande si palesi al mondo questo risveglio; gli ingegni si scotono dal torpore in cui eran piombati, la speranza serena si manifesta nelle città che, liberate dai pregiudizî o più fiduciose di un avvenire lieto, si abbelliscono di chiese, di monastori, di palazzi; e tutto, tutto sente il palpito della vita nuova, la riazione si avanza con clamorosa sollecitudine, e il mondo è salvo. Malgrado lo spontaneo e vigoroso palpito di vita il quale sollecito si diffondeva dappertutto, nel campo dell'arte, non ne vediamo i resultati significanti molto prima del Trecento. Notiamo tuttavia i conati e li studiamo intimamente per ispriggionarvi il germe dell'energia la quale, spiegato che avrà la intensità sua, s'imporrà alla mente colla forza che vedremo. Il secolo Duodecimo e in parte il Decimoterzo e il Decimoprimo rappresentano perciò una di quelle epoche di transizione, vale a dire di preparazione, la quale avrebbesi potuto studiare da sè per ripriucipiare a parte a studiare i resultati i quali segnano il vero risorgimento delle arti e della scoltura in particolare. La quale nei detti secoli compie ogni sforzo per liberarsi dalle rozzezze che conosciamo e per mostrarsi infine rinnovellata di novella fronda. Questi sforzi sono mostrati da vari monumenti scultorici a cui basta rivolgere un poco la mente per comprenderne il carattere e per convincerci che rappresantano, per così dire, l'anello di congiunzione fra la scoltura barbara dei due secoli che precedettero il Mille e quella la quale per mezzo di Nicola Pisano iniziò gloriosamente l'epoca

dei Risorgimento naturata dai conati dei secoli citati dianzi. Delle scolture che ora ci interes-

Fig 43.
La Vergine col figlio fra due angeli, avorio (Duomo di Milano).

sano non difetta l'Italia; — per non andar molto

lungi di qui mettiamo sott' occhio allo studioso la fig. 12 il cui originale trovasi nel Duomo di Milano, portatovi dalla chiesa di S. Ambrogio ove prima si trovava; è una scoltura greca del secolo Decimoprimo, ingenua nell'aggruppamento simmetrico, goffa nel partito architettonico che la incornicia, ma spirante una cert'aria dolce e mansueta che spiega la vita di che era animato lo esecutore. E nel panneggiamento non c'è forse un fare già largo e coraggioso di fronte a quello delle scolture dell'Ottavo e del Nono secolo?

Dagli storici si citano alcuni bassorilievi i quali ornano le porte di tre chiese pistoiesi e si cita una statua di S. Michele e un pulpito, entrambi pure a Pistoia, o per esser esatti a S. Michele in Groppoli a pochi chilometri della stessa città. E tanto più sono interessanti, queste scolture, in quanto che alcune di esse sono firmate e portano la data. Reca la data del 1193 il pulpito di *S. Michele in Groppoli*,[1] e recano il nome di un Gruamons gli architravi delle porte delle chiese pistoiesi di *S. Andrea* e di *S. Giovanni Fuorcivitas.* In quello di S. Andrea la fattura è più ingenua di quello che sia nell'architrave di S. Giovanni. Non è improbabile che l'altro nome Adeodato, il quale trovasi congiunto a quello di Gruamons nell'architrave di S. Andrea, spieghi la maggiore insipienza che rileviamo. — Non è possibile che Gruamons abbia fatto lavo-

[1] L' architrave del pulpito reca la iscrizione:

Hoc opus fecit fieri hoc opus (!) *Guiscardus .. pleb... anno dm. Mil CLXXXXIII.*

rare nell'architrave di S. Andrea più il fratello Adeodato di quello che abbia lavorato lui? La cosa è tanto più strana in quanto che questo architrave di S. Giovanni fu eseguito, dicesi, nel 1180, l'altro di S. Andrea nel 1196. — Ma a noi poco interessa tutto ciò, oggi; noi vogliamo studiare in codeste manifestazioni scultoriche, il sintomo di vita nova che l'anima, e in che modo questo si palesa agli occhi così dell'artista come dello storico. E a vero dire codesto Gruamons, autore firmato degli architravi di S. Andrea e di S. Giovanni,[1] è creduto a torto autore dell'architrave di S. Bartolomeo nella medesima Pistoia a quei tempi non doveva essere ritenuto artista mediocre se tanto lavoro ebbe in una città di provincia come è quella; ammesso che settecent'anni fa nei Pistoiesi autorevoli ci fosse un po' più di accortezza nello scegliere e lodare gli artisti di quella che c'è ora. — Comunque, se esaminiamo quei lavori nei particolari, troveremo nell'esecuzione di questi molto da pregiare; l'accuratezza, la finezza, la quale, specialmente nel fondo del bassorilievo di S. Andrea, risalta addirittura.

Questa finezza rudimentale, ma amorosa, la quale rivela una mente che non opera a caso, ma che è preoccupata da un'idea non matura ancora

[1] A S. Giovanni leggesi la scritta:

Gruamons magister bonus fec. hoc opus.

A S. Andrea leggesi

Fecit hoc opus Gruamons magister bon (bonus) *et Adod* (Adeodatus) *frater eius.*

per affermarsi ampiamente, non si trova nell'architrave del S. Bartolomeo, che storici locali attribuirono allo stesso Gruamons. Quivi la impronta, meno ingenua, è però più disinvolta; — e più disinvolta ancora appare nel pulpito, che è entro questa chiesa (fig. 13) istoriato a bassorilievi, della metà del tredicesimo secolo, e perciò antico di poco più di mezzo secolo del pulpito di S. Michele in Groppoli, dove la singolarità curiosa della Natività, rappresentata ivi con ogni particolare realistico, non deve sfuggirci.

Il *pulpito di S. Bartolomeo* è fra le sculture del decimoterzo secolo non una delle peggiori, ed è opera di Guido da Como, il quale lavorò anche a Lucca alla facciata di S. Martino nel 1204. Le figure non hanno movimento, è vero; vi sono impietrite nei bassorilievi del pulpito pistoiese; ma non sono prive di sentimento.[1] Ha lo stesso valore del Gruamons l'autore del bassorilievo che trovavasi sull'architrave della porta di *San Salvatore* a Lucca che venne distrutta. Il suo lavoro è ingenuo quanto la iscrizione che lo firma: *Biduvino me fecit hoc opus*. Un Roberto

[1] Notiamo la singolarità che ogni figura del pulpito pistoiese ha negli occhi la pupilla nera: questo particolare realistico non deve sfuggire al conoscitore. Notiamo anche il giudizio che dette dell'opera di Guido, il Vasari; giudizio che ci pare poco giusto: disse che il pergamo di S. Bartolomeo era fatto *goffissimamente*. Perfino il superlativo!

La iscrizione del pulpito è la seguente: *Sculptor laudatur qui doctus in arte probatur — Guido de Como quem cunctis carmine promo — Anno Domini 1250 — Est operis sanus superstans Turristanus — Namque fide prona vigil HC* (in hunc?) *Deus inde corona*.

si rivela più franco del Gruamons, parimente a Lucca nel *fonte battesimale* di S. Frediano che

Fig. 42. — Natività di Cristo (Pistoia, pulpito di S. Bartolomeo).

reca la scritta: *Mille CLI Robertus magist...* A Pisa un Bonamico, sullo scorcio di questo deci-

mosecondo secolo, eseguisce probabilmente delle scolture pel Duomo le quali hanno la medesima fattura che c'è in un sepolcro il quale trovasi nel Camposanto e che è firmato: ***Opus quod videtis Bonusamicus fecit pro eo orate.*** Ma più forte del Bonamico rivelasi, nella stessa Pisa, un Bonanno, il quale nel 1180 fece in bronzo le porte di quel Duomo le quali furono distrutte secondo il Da Marrona (*Pisa illustrata*) in un incendio che ebbe luogo il 25 ottobre 1596 (*St. pis.*). Anche pel Duomo di Monreale, il Bonanno eseguì le porte. Infine l'arte di questo scultore per quanto ancora impacciata, è superiore a quella dei Guamons e dei Biduino e perciò si reputano, i lavori del Bonanno, di dopo la metà del secolo decimosecondo.

A Siena nella *Cappella di S. Ansano* nel Duomo vi è un interessante bassorilievo, credesi egualmente del dodicesimo secolo e che altrui può chiarire vieppiù la maniera scultorica di questo periodo di transizione. Anche in questa scoltura di poco posteriore a quella che trovasi a S. Michele in Groppoli sono le proporzioni sbagliate; per modo che le figure sono tutte quante ridicolmente adipose e vestite di abbondanti tuniche come costumavano allora. Potremo citare ben altri esempi di scolture del duodecimo e tredicesimo secolo, ma a che citarle? ora che si è capito lo spirito di questa maniera di scoltura? Meglio è fermarci ad esaminare le opere che originarono da questa scoltura incipiente e annunziante il compiuto risveglio il quale non tardò troppo a venire e ad allietare la mente degli ar-

tisti. Comunque lo studioso si rivolga a Parma, a Cremona, a Modena, a Verona, a Orvieto, a Monreale, si diriga dove vuole, troverà facilmente le traccie più o meno ragguardevoli del genere di scoltura al quale abbiamo accennato.

IL RINASCIMENTO.

CAPITOLO VI.

DALLA SCOLTURA DI SCUOLA PISANA INFINO A QUELLA DI DONATELLO.

STATUARIA.

1. In mezzo a cotanto scadimento ravvivato da un sintomo di vita latente sorge finalmente Niccola Pisano. Di costui così parla il Vasari: « Trovandosi dunque Niccola Pisano sotto alcuni scultori greci che lavoravano le figure e gli altri ornamenti del Duomo di Pisa e del tempio di San Giovanni, ed essendo fra molte spoglie di marmi stati condotti dall' armata dei Pisani alcuni pili antichi che sono oggi al Camposanto di quella città, uno ve ne aveva fra gli altri bellissimo, nel quale era scolpita la caccia di Meleagro e del cinghiale Calidonio con bellissima maniera, perchè così gli ignudi come i vestiti erano lavorati con molta pratica e con perfettissimo disegno. Questo pilo essendo per la sua bellezza stato posto dai Pisani nella facciata del Duomo dirimpetto a San

Rocco, servì per lo corpo della madre della contessa Matelda, [1] ecc. ecc. » E più sotto prosegue il Vasari: « Niccola considerando la bontà di quest'opera e piacendogli fortemente mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera ed alcune altre buone sculture che erano in quegli altri pili antichi, che fu giudicato, non passò molto, il miglior scultore dei tempi suoi, ecc. »

E quando nacque questo Niccola? Chissà. Il Milanesi — il valoroso annotatore e comentatore delle vite del Vasari — basandosi sur un verso mutilato di una iscrizione incisa alla fontana di Perugia vuole nato Niccola Pisano fra il 1205 e il 1207. Ma chissà poi se l'interpretazione del nostro amico annotatore, sia davvero giusta. Questo però si sa di certo che Niccola visse di molto; ne abbiamo la conferma nei lavori i quali precedono forse gli anni della maggior sua vecchiezza, che Niccola condusse a Pistoia. Ma lasciato da parte questa investigazione e nemmeno tenuto conto delle ricerche che fecero tra gli altri scrittori anche il Cavalcaselle e Crowe (*Storia della pittura in Italia dal secolo II al XVI*), [2]

[1] Vuolsi notare che il sarcofago qui citato non è quello che racchiude « lo corpo della madre della contessa Matelda », che è nel Camposanto pisano; ma invece un altro che è pure qui il quale è di scalpello romano e non greco come è l'altro (MILANESI. Op. cit.).

[2] I signori Cavalcaselle e Crowe tenuto conto di un documento in cui è detto che Niccola era figlio di Pietro da Apulia, cioè di Puglia, opinerebbero, assieme a altri scrittori d'arte, che appunto Niccola si fosse istruito alla scuola dei marmorai pugliesi prima di venire in Toscana col padre, chiamatovi forse dai Pisani, i quali di continuo approdavano pei loro traffici ai porti dell'Italia meridionale. Questa ipotesi non è però appoggiata da veruu documento che non sia un

per rivenire al nostro umile cómpito rileveremo che tutti concordano che nel 1225 Niccola Pisano si recasse a Bologna per iscolpirvi *l'arca di San Domenico*, per la quale scoltura il nome suo acquistò tosto altissima riputazione; ma più gloriosa opera di Niccola gli è il *pulpito* che scolpì pel Battistero della città che gli ha dato il nome (tav. XV). Consta di un esagono sostenuto da nove

---

parallelo ardito fra le scolture di Niccola e alcune del mezzogiorno anteriori e contemporanee a lui. Da ciò i critici citati dedorrebbero che Niccola Pisano traesse l'arte sua dalla scuola stessa di un Niccolò de Foggia. Contro questa congbiettura militano ragioni di peso svolte dal Milanesi, dal Symond, dal Perkins, dal Semper, dallo Sehnaase, dal Dobbert. Fra gli ultimi difensori dell'origine toscana di Niccola, Eugenio Muntz nel suo pregevole volume intorno ai precursori del Rinascimento (*Les précurseurs de la Renaissance*) asserì due anni fa a questo proposito che il Milanesi coi suoi *Comenti* all'ultima edizione del Vasari aveva « ridonato alla Toscana un figlio di cui essa può andar superba, » e nell'anno scorso il compianto Lenormant nel suo libro *A travers l'Apulie et la Lucanie; notes de voyage*, scrisse arditamente che « l'origine pugliese di Niccola Pisano, che per un momento fu ammessa da gravissimi critici, non regge più all'esame. Questa conclusione è combattuta dal Lübke, dal Grimm, dal Förster, dal Springer, dal Rumbor che provocò la disputa. Noi che siamo stati estranei finora alla questione e che oggi abbiamo avuto occasione di vagliare le ragioni pro e contro di questa ostinata controversia non siamo nè col Milanesi, nè con gli altri, i quali vorrebbero che in beneficio del Mezzogiorno fosse tolto a Pisa e a Niccola la gloria di aver precorsa la riforma dell'arte in Italia, crediamo che finchè non sorge qualche nuovo documento a chiarir la via la quale ora serpeggia nei meandri pericolosi della critica artistica, non si possa perentoriamente accettare nessun parere. Il fatto che in Toscana esistano due Apulie — Puglia dell'Aretino e Pulie del Lucchese — non esclude che il *de Pulia* riguardente Niccola Pisano non possa riferirsi alla Puglia napoletana. L'essere Niccola detto *Pisano* o *de Pisa* non prova niente affatto che egli fosse nato a Pisa, — Andrea che è pur detto *pisano* è nato a Pontedera.

Fig. 45. — Allegoria della città di Pisa.

colonne, di modo che sei le reggono in ciascun angolo, una al centro e due sostengono la scala. Tre di queste poggiano sul dorso di leoni e le altre sulle basi rispettive. La base della colonna di mezzo, tutti i capitelli, gli spazi tra le arcate e le cornici, sono intagliati a riccamente ornate di figure in rilievo; nelle otto faccie di cui si compone il parapetto del pulpito, sono altrettanti bassorilievi esprimenti la nascita, l'adorazione dei re magi, la presentazione al tempio, la crocefissione, il giudizio universale, ecc.

Niccola scolpì anche per Siena un pulpito nel quale la composizione è assai più ricca dell'altro di Pisa. Ma in entrambi spiegasi chiara l'arte di questo grande scultore il cui nome spiccherà sempre nella storia dell'arte italiana. Scegliamo fra i bassorilievi del pulpito di Siena la storia della *Fuga in Egitto* (tav. XVI) e quella della *Natività di Gesù* nel pulpito di Pisa (tav. XVII), e scegliamo fra le molte opere di Niccola questa *Allegoria della città di Pisa* (fig. 14), ove l'arte di questo artista si palesa nella franchezza della fattura e nelle espressione.

Nel giudicare siffatte sculture sembra davvero che sia trascorso assai lungo periodo di tempo dallo stato in cui Niccola trovò l'arte scultorica a quello che la ridusse nello spazio della sua vita laboriosa. E la sua vita fu laboriosa davvero e feconda di resultati immensamente proficui, dappoichè, non solo Niccola lasciò delle opere sue pregevolissime, ma questa furono vigoroso esempio per la scoltura contemporanea e per lungo tempo esercitarono influenza vivace

Bassorilievo sul pulpito del Duomo di Siena (La P

(...ga in Egitto, la Presentazione al Tempio, ecc.)

Ulrico Hoepli editore.

Bassorilievo nel pulpito del Battistero di Pisa (

Melani, *Manuale di Scoltura*.

a *Natività di Cristo e l'Annunzio ai pastori*).

Ulrico Hoepli editore.

sull'arte così, da caratterizzare col nome di *pisana* la scuola, la quale riesciva a seguire la via che aveva tracciata luminosamente il grande Niccola. Questi ebbe un figlio per nome Giovanni il quale fu fedelissimo imitatore delle paterne scolture. Giovanni Pisano eseguì fra le migliori opere sue un altare per il Duomo d'Arezzo e la statua della Vergine col bambino per Firenze. Ma a proposito di questa il Cicognara (*Storia della scoltura*) rileva che « non è da stupirsi se questa statua è una felice imitazione dell'altra Vergine di Niccola, che parve il tipo di quante ne vennero poi scolpite. » Alcuni vogliono vedere nella scoltura di questo Giovanni poca nobiltà nei volti, le estremità goffe e mal disegnate, sicchè verrebbe la conchiusione che le più squisite finezze dell'arte fossero ben lontane dall'essere capite dal figlio in proporzione di quel migliore partito che seppe trarre Niccola, dai monumenti che questi avea studiato. Senonchè se la mente si rivolge al pulpito che Giovanni scolpì per la chiesa di S. Andrea a Pistoia e specialmente alla storia della *Strage degli innocenti* noi dubitiamo davvero su quanto alcuni scrissero sull'arte di Giovanni rispetto a quella del padre. Andiamo d'accordo col Cicognara nel ritenere che Giovanni imitasse la scoltura di Niccola, ma rapporto al figlio dubitiamo proprio si possa ragionevolmente ripetere che egli stesse sempre di molto indietro al padre.

Lo svolgimento della composizione citata è sorprendente; con quel bassorilievo la scoltura principia a liberarsi con energia da qualsivoglia vin-

colo e la sua vita riviene a essere nella fantasia e nella mente dello scultore.

Giovanni Pisano lavorò molto perchè molto visse. Pistoia oltre al pulpito di S. Andrea nel S. Giovanni fuorcivitas conserva una *pila da acqua santa* che è un gioiello: — e Prato è ricco di scolture nella Cappella della Cintola da dove prendiamo la *Madonna con Gesù in braccio* (fig. 15) nella quale se forse è da criticarsi la posa un pochetto sforzata della Vergine questo difetto è compensato dall'espressione soave della Madonna e dalla bellezza del manto ond'è avvolta.

I due Pisani ebbero parecchi imitatori. Imitò timidamente l'arte di Niccola, Mastro Buono e Arnolfo di Cambio e Goro di Ciuccio e Lapo e Donato che furono discepoli suoi come pure fu discepolo di Niccola quel fra' Guglielmo da Pisa che taluni dicono nel 1270 eseguisse il *pulpito* di S. Gio. fuorcivitas a Pistoia (tav. XVIII); studiò e imitò Niccola Pisano lo scultore di quei lavori i quali trovansi a Venezia alla chiesa dei Frari e nella Basilica di S. Marco, seppure i primi non sono di Niccola stesso, come afferma il Vasari, il quale attribuisce all'insigne restauratore della scoltura italiana la costruzione della chiesa dei Frari — lochè — come osserviamo nella nostra *Architettura italiana* (p. II), è poco supponibile.

Ora che il discorso ci ha menato a Venezia è bene che volgiamo subito la mente allo scolture che ornano il palazzo Ducale, opera di quel Filippo Calendario « *statuarius et architectus insignis,* » come lo dice il suo biografo Ignazio, il quale, sommo com'era, « è fuor di dubbio —

Bassorilievo nel pulpito di S. Giovanni *fuorcivitas* a Pistoia (*Natività di Cristo*)

nota il Cicognara (Op. cit.) — che per le ri-

Fig. 45
La Madonna con Gesù bambino nella Cappella della Cintola a Prato.

guardevoli sue opere dovesse avere sotto di sè una quantità di subalterni e scultori. » E poichè questo è ammissibile, avuto riguardo al nome che godeva il Calendario a' tempi suoi, e amato com'era e stimato dal Doge Marin Faliero, e poichè il Calendario ingegno versatile e originale dettò alla scoltura impronta personale, così è indubitato che la sua arte esercitasse, come esercitò difatti, una influenza notevole in Venezia, dove peraltro, come si è accennato, l'arte dei Pisani penetrò come è ammesso da tutti gli scrittori compreso fra questi il Selvatico. Il quale giustamente innamorato, qual si mostra, del suo Calendario pensa che se l'arte dei Pisani penetrò in Venezia, non fu già per opera di Niccola, ma piuttosto di Andrea (Selvatico — *Sulla architettura e scultura in Venezia*). Studiò e imitò quell'arte pisana Margaritone d'Arezzo, mente molteplice e aperta, e la imitò distinguendovisi sommamente Andrea di Nino da Pontedera detto Andrea Pisano di cui Firenze possiede il capolavoro che è una porta di bronzo con istorie e ornati scolpiti e che chiude una delle porte del Battistero di quella città.

Andrea Pisano dette un nuovo impulso alla scoltura rinata; d'altronde doveva ben fare un altro passo quell'arte prima di giungere fino a Donatello; e un passo considerevole con Andrea Pisano, se si riflette che questi era stato preceduto da Niccola ed era contemporaneo di Dante e di Giotto.

Il quale Giotto, giova pur rilevar subito, col suo genio accelerò anche lui il progresso della scol-

Bassorilievo nel Campanile di Giott

Melani, *Manuale di Scultura.*

a Firenze (*La Grammatica*).

Ulrico Hoepli editore.

tura. Anzi i bassorilievi del Campanile il quale da Giotto si chiama e che è una delle prime gemme che fan ricca Firenze, vogliono taluni che fosser disegnati da Giotto e da Andrea Pisano scolpiti; e il Vasari che fu primo a dir questo, aggiunge che di codesti bassorilievi ne scolpisse alcuni Giotto medesimo. C'è chi dice il bassorilievo il quale offriamo a tav. XIX è appunto di mano di Giotto. Sarà? Non è improbabile: ma sarebbe per ora cosa ardita ammetterlo perentoriamente.

La scoltura dunque la quale fino a Andrea Pisano si era sostenuta eccellentemente con l'imitazione delle cose antiche, che con Giovanni aveva principiato a riacquistare, come notammo, la libertà di svolgimento, la quale presso Niccola non ebbe ancora nè poteva avere; con lo stesso Andrea, si fece fedele imitatrice della natura e acquistò nella fattura la opportuna vigorosità di tocco, che dal secolo d'Augusto in qua erasi dimenticata. Andrea Pisano fu il primo a ricapire gli effetti della luce radiosa dell'aperto, come lo dimostrano gli *esagoni della torre di Giotto* a Firenze che sono eccellenti saggi di quanto progredì la scoltura mercè l'ingegno d' Andrea Pisano. E vedasi e si ammiri nella porta di bronzo del Battistero citato segnatamente le due figure la *Speranza* e la *Prudenza* sulle quali vorremo vedere rivolta la mente di quelli scultori moderni i quali sbalordiscono il pubblico coi lenocini della raspa raffinatora. Con Andrea Pisano la scuola Pisana acquista un nuovo e poderoso campione che accreditò quell'arte e ne accelerò la diffusione.

Andrea Pisano ebbe due figli Tommaso e Nino. Ma Nino specialmente merita di esser ricordato e per quanto si resti dubitosi dell'affermazione del Vasari: « Nino figliolo d'Andrea fu molto miglior maestro che il padre stato non era, » tuttavia dalle non molte opere che si hanno di lui, risulta che Nino trattò la scoltura sulle tracce del padre e anzi meglio di questo, il figliolo seppe dare al nudo una carnosità che innanzi di lui nessuno seppe ottenere. Veggansi a questo proposito le statue che di Nino Pisano trovansi a Pisa e a Firenze.

E come se Andrea e Nino Pisano non fossero stati sufficienti a viepiù accellerare e afforzare il progresso scultorico iniziato da Niccola, eccoti sorgere un altro uomo di facoltà straordinarie il quale allietò le arti collo splendore della sua mente di architetto, di scultore, di pittore e di poeta. Costui è Andrea Orcagna al quale lungamente si attribuì, con falsità di giudizio, la gloria di avero eretto la Loggia detta da lui dell'Orcagna, e a cui rimane tanto di gloria legittima da diedegnare, quasi diremo, la paternità di quel monumento pure così insigne. E non è forse dell'Orcagna l'altare dell'or San Michele a Firenze? Quell'opera in cui si accomunano in mirabile armonia tutte le chiare facoltà artistiche di quella mente feconda?

Infine la scoltura italiana deve molto anche a questo artista, — il quale non senza un pizzico d'orgoglio si pregiava di firmarsi *Orcagna Pictor* nelle scolture e nelle pitture *Orcagna Sculptor*, — se raggiunse con sollecitudine e bene l'altezza che vedremo.

La caricatura dell' imperatore Barbarossa che trovasi a Milano assieme al bassorilievo della tav. XX.

Scolpì sull'orme tracciate dai Pisani quel Goro di Gregorio scultore senese e autore dell'*urna di S. Cerbone* a Massa Marittima, ornata di bassorilievi e di statuette; scolpì pure, studiando i Pisani, quel Giovanni di Balduccio protetto da Azzone Visconti e a proposito del quale il Verri nella *Storia di Milano* scrive che lo invitò a venire presso di sè « col mezzo di questi artisti, i primi del loro tempo, Azzone abbellì la sua corte e insegnò ai nobili un genere di lusso colto e utilissimo ai progressi delle belle arti. » Balduccio pisano scolpì l'*arca di S. Eustorgio* a Milano che il Morona vorrebbe far credere che fosse « il primo fra i lavori storiati in marmo del secolo XIV. »

E a proposito della scoltura lombarda:

Innanzi che l'influenza dell'arte dei grandi Pisani fosse entrata in Lombardia quivi la scoltura doveva essere scadente davvero; se si tiene conto della rozzezza dei bassorilievi, i quali sono a Milano in una casa del corso di Porta Romana, che si sanno eseguiti nel XII secolo (tav. XX e XXI e fig. 16). In questo tempo già i Pisani avevano dato larghe prove di perizia scultorica; la qualo spicca viepiù ove confrontisi con la maniera rozza dei bassorilievi di Milano. Ma anche qui la scoltura feco presto a sprigionarsi dall'arcaismo in che era avvolta da molto tempo: basta per convincersene rientrare in S. Eustorgio che abbiamo dianzi abbandonato; e basta accennare lo non poche opere dovute ai maestri Campionesi (detti così perchè scesi a Milano da Cam-

piono), nelle quali sono accenti più veristi e un'impronta più gagliarda di quanto seppero dare alle loro opere gli scultori toscani; i quali non furono superati dai coevi nell'espressione dolce e pietosa che seppero sempre trasfondere nelle figure da loro eseguite.

Fig. 16 — Parte del bassorilievo della tavola XX.

A S. Eustorgio dunque trovansi molto sculture considerevoli del XIII, XIV e XV secolo; fra le quali ci piace ricordare la tavola scolpita in marmo che è sull'altar maggiore, i *monumenti sepolcrali di Matteo Magno Visconti* della fine del tredicesimo secolo, quelli di *Agnese* e di *Gaspare*

Visconti del quattordicesimo secolo, i quali provano che in Lombardia la scoltura era esercitata allora con considerevole passione e dava egregi resultati.

Lasciando l'Alta Italia e la Centrale per spingerci fin giù a Napoli quivi incontriamo nei due Masucci ricordati dal Cicognara e sulla cui esistenza dubita fortemente il Milanesi, e dubitiamo forte anche noi, due continuatori dell'arte scultorica pisana ivi trapiantata da Niccola Pisano chiamato a Napoli da Federico II nel 1221 siccome, raccogliesi dal Sigismondo, dal Celano, ecc. Senonchè la scoltura così di Masuccio I come di Masuccio II assai lungi si tenne dalla maniera dei maestri, come ne sono fedele prova molto sculture che si vuole il primo dei Masucci eseguisse nel palazzo Maddaloni, e il secondo, realmente più nudrito di studi del primo, eseguì in S. Lorenzo. Masuccio II se fosse esistito davvero avrebbe esercitato una benefica influenza nella Bassa Italia, la quale tuttora serba traccie nobilissime di scolture che onorano questo rinascimento, in merito del quale la ristrettezza spatata dello spazio non ci consentì di scrivere tutto quello che avremmo voluto, pur imponendoci di sfiorare l'argomento con rapide note.

Nondimeno non bisogna che anche noi dimentichiamo, come è stato dimenticato quasi da tutti fino ai nostri giorni, quel Tino di Camaino bravo scultore il quale a Napoli — sulla fede del Registri Angioini veduti dal Milanesi — lavorò moltissimo e i cui lavori gli scultori locali aveano attribuiti a scultori napoletani.

Quanto alla Sicilia sappiamo che dovette subire in questi tempi le influenze di artisti di diverse contrade d'Italia, dei quali ancor segnate dei nomi vi rimangono molte opere; e sappiamo che nel Duomo di Messina sorge una tomba firmata da quel Goro di Gregorio che seguì l'arte dei Pisani come si è osservato.

Senonchè non sembra proprio che il Mezzogiorno d'Italia sinsi in questo secolo molto distinto nell'arte con opere proprie: — la Sicilia acquista grande riputazione coi Gagini famosi. Ma mostriamo l'intenzione di voler correre troppo.

Insomma poichè non possiamo insistere di più su questa parte interessante del nostro studio, concluderemo coll'affermare che l'aurora felice, la quale sorse con Niccola Pisano in Toscana, si diffuse prestamente dappertutto; — insino a Venezia, insino a Napoli e in Sicilia. Pisa, Siena, Arezzo, Pistoia, Orvieto, Assisi, Bologna, Milano, Venezia, Roma conservano monumenti considerevoli di questo primo e fecondo risveglio della scoltura in Italia. La quale nel secolo XIV per opera di Andrea Pisano e dell'Orcagna si fece ancora più ardita nella forma e più espressiva, mentre si apparecchiava gloriosamente a spiccare il volo più alto ancora con Donatello e con la scuola che sorse da lui.

SCOLTURA ORNAMENTALE.

2. La **Ornamentazione architettonica** fu detto con troppa fretta che va di pari passo con la

statuaria e con l'architettura; — gli architravi pistoiesi di cui abbiamo avuto occasione di scrivere a proposito dell'arte statuaria del Duodicesimo secolo, sono incorniciati da ornamenti di mano di quel Gruamone, e in questi ornamenti composti di girali a foglie e a fiori c'è l'impronta generale dell'ornamentazione architettonica di quei tempi. Il soffio dell'arte latina si fa palese in quelle sculture, appena si avvicinano; ecco perchè abbiamo voluto fatta qualche riserva nello scrivere che l'ornamentazione architettonica va di pari passo con la statuaria. Avvegnachè se la scoltura è peritosa a slanciarsi con impronta nuova in mezzo ai ricordi troppo vicini delle monstruosità scoltoriche, la ornamentazione già si slancia potendo essa imitare di più la ornamentazione latina nella modellatura e nell'aggruppamento dei fiori e delle foglie. Anzi, deve ricordarsi che parlando dell'architravo di S. Andrea, facemmo notare che nelle particolarità e specie nello sfondo ornato, eravi una raffinatezza di lavoro la quale comprometteva il valore delle statue. Ma cosiffatto squilibrio, se non appunto ragguardevole, tale da non isfuggire all'occhio esercitato, vedesi da per tutti i capitelli i quali recano foglie innestate a figure emblematiche; come veggousi in moltissime chiese di tutta Italia. Il capitello corintio dopo il Mille si fa notare più facilmente di quello che si facesse nell'Ottavo e nel Nono secolo: — epoca la quale se fu sfavorevolissima allo sviluppo della statuaria fu eziandio all'arte dell'ornamento. Dopo il Mille si ritorna con più affetto al capitello co-

rinlio e all'ornamento a fogliami sottili e ben aggruppati; e il lavoro di questi è così sottile da recar maraviglia. A Venezia, a Lucca, a Pisa, da per tutto ove trovansi chiese dell'Undecimo e Duodecimo secolo lo studioso può rivolgersi, se vuol conoscere quest'arte ornamentale la quale s'avvia con securo slancio verso nuovi splendori per doventare più simpatica, più leggera, più feconda di quello che divenne, dopochè Niccola Pisano e i suoi imitatori più sinceri vi apportarono quella luce immensa la quale si diffuse dal settentrione al mezzogiorno dell'Italia.

Se l'arte pisana spinse in avanti la statuaria nazionale, non si può dire che altrettanta influenza esercitasse sulla plastica; questa si libera dalle pastoie arcaiche prima di quello che si liberasse la statuaria, avendo la plastica cristiana il mozzo di studiare e imitare la plastica latina: progrodì in seguito, la plastica cristiana, per naturale sviluppo storico accompagnandosi collo sviluppo dell'architettura. La quale abbandonate le forme romanze primitive da mano a mano che il tempo passava si vestiva di nuove forme originali e spigliate che dopo ebbero il compiuto sviluppo fuori d'Italia come scriveremo nel nostro libro in cui si tratta dell'architettura lombarda e ad archi acuti. Col passaggio che vi fu nel Trecento da uno stile all'altro e pel qual passaggio l'architettura dovette rinunciare alle vecchie forme lombarde per arricchirsi di forme nuove e ardite, l'ornamentazione architettonica abbandonò in modo definitivo le forme convenzionali e i mostri simbolici di cui aveva avuto mezzo di

Fig. 17. — Bassorilievo nel Duomo di Firenze.

Fig. 18. — Bassorilievo nel Duomo di Firenze.

sfoggiare nei secoli precedenti allo stile degli archi acuti, e rivenne per moto spontaneo allo studio della natura, la quale non riprodusse capricciosamente come erasi fatto nei secoli anteriori, ma la studiò e la copiò invece nei suoi vegetali — come foglie di cardo, d'edera, di vite, di rosa, di quercia, d'acero, di prezzemolo, di cardone — i quali riprodusse spesso tal quali la natura li dà incastrandoli nello modanature architettoniche che nello stilo degli archi acuti si affondano, si allargano, si restringono, si piegano in cento guise. Diamo due esempi del tipo ornamentale che or descriveremmo (fig. 17 e 18) togliendoli dal Duomo di Firenze. Ivi notiamo la nervosità di cotalo ornamentazione che si invigorisce di scuri forti che riempie le formelle con rigogliosità insuitata, che cerca l'effetto nella massa la quale si allieta di putti ridenti, come è ridente il tipo dell'architettura sul quale codesta ornamentazione si svolge.

Arti minori. — Ora davvero proviamo il supplizio di Tantalo di soffrir la fame in mezzo all'abbondanza o se vi piace meglio — posto che vi garbi la mitologia — proviamo il supplizio di quelle famose Danaidi, le quali quanto più riempivano il vaso forato tanto più lo trovavano vuoto. Mio Dio! come potere in poche paginette scrivere delle arti minori in questo tempo in cui anche esse sentono il fremito di vita nuova che tutto rianima; ora che artefici distinti le spingono innanzi così nella tecnica come nella forma. L'oreficeria che nei secoli X, XI, XII e XIII fu esercitata soltanto da Monaci perchè soltanto loro

conoscevano i metodi per fabbricarla, nel XIV secolo si ispira alle forme agili dello stile archi-acuto: le quali sono opportunissime per gli oggetti di uso sacro da costruirsi in oro, in argento, ecc., e dei quali l'orificeria del XIV secolo abbonda, forse perchè, se non unicamente, principalmente non si producevano allora che oggetti per il lusso o l'uso delle chiese. Non fu che nel XV secolo che l'oreficeria escita dai chiostri rifù mondana, e oltre che ad abbellire le chiese si dette a ornare le signore o le case. Così nel Medioevo, l'orafo, come nel Rinascimento, era scultore in metallo e lavorava tanto l'oro e l'argento, quanto il rame e il piombo; e nella scarsità dei metalli preziosi si serviva eziandio dei più vili ritenendosi con sano criterio che la correttezza della forma e la ricercatezza dei particolari nobilitassero e dessero esse valore alla materia. Nel *tesoro di Monza*, in quello di *S. Marco di Venezia*, nella sagrestia dei belli arredi della *Cattedrale di Pistoia* saccheggiata da Vanni Fucci, nella sagrestia del *Duomo di Firenze*, in quella del *Duomo di Milano*, nell'*altare di S. Ambrogio* di Milano parimente, in tutte le sagrestie di chiese ricche d'Italia si trovano saggi di orificeria di questo tempo.

Anche l'arte dell'intaglio cominciò a avviarsi in un cammino più promettente e mostrò coi fatti quanto anche gli intagliatori aveano profittato dal risorgimento della statuaria. Certo, ancora non avevano la mano così agile da eseguire i sottili viluccbi del secolo Quindicesimo, ma già la famosa scuola di Siena aveva dato segni di progresso crescente o l'attitudine degli

artefici non mancava come ne assicurano tanti bei mobili che si trovano per le chiese: — un *cassapanco* celebrato di S. Maria in Organo a Verona, tante casse da sposa ornate tutte squisitamente da formelle di svelto e capriccioso disegno in cui — singolare caratteristica! — la linea domina spesso sui fogliami. A quei tempi si traeva partito di decorazione da quello ampie e ardite finestrate le quali sono ornamento distinto di tutte le chiese archiacute. Le leggiere colonnette, gli archetti svelti, il movimento bizzarro di curve lo quali in queste finestrate si contorgono come se fossero di carta, colpirono la imaginazione degli intagliatori del XIV secolo; sicchè non di rado ci accade vedere dei mobili nei quali, come osservammo, queste finestrate, queste formelle stravaganti, piene di curve che si taghane, che s'intrecciano, che si arrampicano, svolgono ingegnosi pensieri decorativi.

Nè la scoltura in avorio ebbe nel secolo Quattordicesimo minore sviluppo di quella in legno. Fino dal IX secolo non si mettevano sugli altari ornamenti; si principiò a ornare gli altari soltanto nel X secolo colla croce; ma però fino al XIV secolo anche le croci non furono fisse, ma portatili. Ed è ragionevole; perocchè fino al XIII secolo il Vescovo assisteva alle cerimonie chiesastiche dal seggio rialzato nell'abside della chiesa da ove presiedeva e dominava così gli uffiziatori come i devoti sparsi nelle navate. Se sull'altare vi fosse stato messo una tavola o un'ancòna permanente, questa avrebbe impedito al Vescovo di rivolgere gli occhi alle navate della chiesa

Dal Milletrecento non solo si ornò l'altare — che si chiamò maggiore — ma le chiese si ornarono di altri altari e così cominciarono a vedersi quei dossali portatili in avorio i quali appunto come i trittici dipinti ornavano gli altari. Di questi trittici in avorio tutti quanti storiati ce n'è uno celebratissimo alla Certosa di Pavia, il quale si attribuisce a Bernardo dell'Uberriaca, fiorentino, il quale viveva sulla fine del Quattordicesimo secolo. Il Museo di Cluny nelle sue preziose collezioni d'avori possiede dei dossali portatili in avorio che si credono di artisti italiani. Si credono: avvegnachè i nomi degli artisti che durante il Quattordicesimo secolo han scolpito tante gentili statuette e tanti crocefissi e hanno cesellato tanti bassorilievi, sono dimenticati affatto e ingiustamente. Di questo secolo trovansi nei Musei e nelle collezioni private abbondanti avori d'uso profano; come cofanetti preziosi, frontespizi di libri, bastoni, scatole di qualsivoglia misura.

Nel Quattordicesimo secolo era riapparsa in Italia anche l'arte di incidere le pietre dure; ma è provato che quest'arte non principiò a produrre buoni frutti che nel secolo Quindicesimo.

CAPITOLO VII.

DALLA SCOLTURA DI DONATELLO INFINO A QUELLA DI MICHELANGELO.

OSSERVAZIONI GENERALI.

1. Si ebbe cura di tratteggiare rapidamente le condizioni in cui trovavasi l'Italia nel Quattrocento nella seconda parte della nostra Architettura. Qui basta rammentare, per spiegare il nuovo incremento che ebbero le arti in questo secolo o in quello successivo, l'amore dell'antichità che si risvegliò nella gente colta; sicchè lo studio di quelle diventò, si può dire, una necessità della vita.

Fin dagli ultimi lustri del Trecento tutto principiava a vivere una vita nuova: — la luce e l'aria erano penetrate con novello vigore negli intelletti, i quali ora si rivolgevano con slancio gagliardo allo studio di un mondo positivo, il quale conferiva ad essi nuovo, ma non inesplorato campo di azione. Ci riferiamo, come ognun presto capisce, alla imitazione della natura che da Donatello o dal Ghiberti fino a Michelan-

gelo inclusive, preoccupò con costante amore la mente degli scultori. Non si dà il vanto al Donatello e al Ghiberti di aver ricondotto l'arte scultorica sullo studio del vero, poichè già vedemmo che tale studio fu caldamente propugnato dai Pisani i quali diffusero l'arte loro per tutta la penisola; nè questi dettero insignificanti risultati, anzi: — i saggi che citammo debbono aver persuaso, che quei Pisani ben seppero avvivare le statue col sentimento del quale si proposero dovessero essere agitato, procedendo così Giotto, il Taddeo Gaddi, il Martini o ogni altro per cui l'arte raggiunse l'altezza che vedremo.

Singolare e non ingiustificabil cosa! Niccolò Pisano nel XIII secolo raggiunse colla scoltura i risultati i quali la pittura raggiungo dipoi nel XIV secolo; Donatello e il Ghiberti precedono anche loro nell'eccellenza lo sviluppo che nel XV secolo apportarono alla pittura il Masaccio, il Gianbellino e il Mantegna.

Dunque volevamo osservare che così Donatello come il Ghiberti, preceduti dai Pisani nello studio della natura, dettero a questo un carattere originale, pel quale entrambi questi artisti insigni furono compresi nella storia della scoltura fra gli uomini che per le doti superiori lasciarono lungo strascico della esistenza nel mondo, che ebbe da costoro nuovi lumi, nuovo splendore. Tutti sanno che le menti superiori abbondano di forza raggiante, la quale non solo esercita una potenza ma la comunica ed eziandio la crea. Così come Donatello e il Ghiberti ebbero seguaci e continuatori valorosi, l'ebbe istessamente Dante

il quale si vede seguito da una schiera di grandi intelletti: Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso.

Il carattere della scoltura che ci studiamo di indagare si scostò un poco dalla timidezza con cui furono mossi i primi passi nella epoca precedente a questa. Donatello fu così impareggiabile nel basso e stiacciato rilievo come il Ghiberti fu eccellente nell'alto rilievo. L'ideale e l'espressione consultate sul modello della natura spinsero con misurato ardimento l'artista a imprimere nelle sue opere quella originalità che era strada alla perfezione greca, ma si rispettarono quei ritegni e quel confine per cui la sublimità della immaginazione non usurpasse un dominio troppo assoluto su quello del sentimento. Da questo equilibrio armonico di due facoltà sorse una arte che superiore non poteasi desiderare; messo che la mente e la mano dello scultore obbedissero con moto sicuro e spontaneo al concetto formulato di sopra. Non sempre in realtà vi obbedirono; vuol dire in questo caso che le facoltà della mano e dell'intelletto non erano equilibrate abbastanza; così l'esuberanza o dell'una o dell'altra facoltà, portò il nuovo tracollo all'arte scultorica, il quale avremo agio di studiare in quest'altro capitolo.

Evidentemente abbiamo nelle tre porte, quella del Battistero di Pisa del Bonauno, l'altra di Andrea Pisano al S. Giovanni di Firenze e quell'altra del Ghiberti pure a Firenze a S. Giovanni, lo sviluppo ragionevole dei tre tipi d'arte, per mezzo dei quali si compì con ardire insuperato lo svolgimento della scoltura dall'emancipazione dell'ar-

caismo cristiano, attraverso alla imitazione dei modelli antichi per mezzo di Niccola Pisano e del suo continuatore Andrea, fino al Ghiberti, il quale ammaestrato dagli esempi dei suoi valorosi successori coadiuvò efficacemente Donatello e il Ghiberti nello spinger veloce la scoltura a quell'altezza da cui doveva dipoi precipitare per opera di un genio colossale. Il quale, rinunciato alla libertà che la scuola del Donatello e del Ghiberti concedeva agli scultori, e sostituito, con irrefrenabile audacia, la propria personalità al linguaggio multiforme della natura, deviò i suoi imitatori dallo studio di questa, e istillò loro delle massime viziose le quali non poteano che essere esiziali, come difatti furono, allo sviluppo così della statuaria, come della plastica. Se Michelangelo dunque colla potenza del suo genio spiccò sugli scultori contemporanei per modo da obbligar questi a seguire la via che lui andava tracciando, se Michelangelo sostituendo alle forme della natura la propria personalità quasi per imporla alla natura medesima, se insomma pel suo genio formidabile, l'arte si vide trascinata alla decadenza nel XVI secolo, nel secolo precedente, più timido, ma più pensoso di questo, meno originale forse, ma più di questo preoccupato di riprodurre con accento sincero le impressioni del vero, nel secolo precedente, dicevamo, crebbero in Italia una quantità di scultori di ingegno, i quali lasciarono traccia luminosa nell'arte. Seguendo la quale non è possibile dolersene; tanto essa risulta dallo sviluppo di una serie di studi svoltisi a poco a poco con razionale spontaneità,

Il linguaggio della natura è eterno, non è eterno però quello fatturato da menti immaginose le quali ci impongono colla violenza. Non sempre il genio colossale apporta al mondo la energia che parrebbe dovesse apportare a beneficio di tutti; il genio che niuna cosa l'arresta è anzi dannoso. E fu, per avventura, dannoso Michelangelo, il quale si pravalse della forza raggiante, per tutti sottomettere al trono che si era inalzato in mezzo ai timidi e agli indifferenti, ai sospettosi e agli incantàti; i quali tutti, mercè sua, si trovarono scossi e rinviviti e abitanti un nuovo mondo assai dissimile questo, da quello che costoro, inconsapevoli, avevano abbandonato.

Non fu così per Donatello e per Ghiberti nel secolo di cui in questo momento precisamente vogliamo occuparci; e ha ragione il Cicognara, il quale maturando forse latentemente le considerazioni che noi abbiamo svolte, ci affretta con le sue parole la conchiusione delle nostra; — là ove scrive: « che nel secolo del Ghiberti era tanto il numero dei grandi ingegni, e ciascuno sì grande che nessuno di costoro aveva bisogno di esser guidato, e ciascuno si faceva una via da sè giusta il proprio genio »; — e tutto ciò perchè il programma dell'arte scultorica di Donatello e del Ghiberti era esplicito e doveva svolgersi nel vero tal quale la natura lo dà. Nel concetto enunciato sta la grandezza dell'epoca dei Donatelli e dei Ghiberti; perciocchè ogni volta che in qualunque arte si vede uniformità di produzione, si deve conchiudere, che gli uomini i quali la esercitarono furono mediocri.

Ed ora che abbiamo capito l'indirizzo dell'arte scultorica la quale si svolge nel glorioso periodo fra Donatello e Michelangelo, possiamo parlare fruttuosamente delle opere più segnalate, imitando in ciò la Metelda di Dante la quale scegliendo fior da fiore.

STATUARIA.

2. E ove studiò Donatello? e che opere ha lasciato questo scultore, su cui avete con tanta insistenza richiamata l'attenzione nostra? E di quell'altro Ghiberti diteci pur qualcosa affinchè si possa osservare dai fatti il valore che hanno le considerazioni le quali avete svolto intorno alla sua arte.

E appunto sulle opere di questi due grandi artisti che ora vogliamo intrattenere il curioso che c'interroga. Donatello si sa che viaggiò di molto; non si sa ove studiasse; questo è noto: — che molto lavorò come è attestato dalle sculture sue di Firenze, di Roma, di Napoli, di Padova e di Venezia. Molti credono che la *Nunziata* di Firenze sia stato il suo primo lavoro, lavoro che gli assicurò un posto considerevole fra gli scultori. Diamo questa scultura la quale trovasi in S. Croce, che è scolpita in macigno, e dove la fattura e l'espressione si accomunano così, da restarne ora più di prima meravigliati [1] (tavola XXII).

[1] Una tinta bianca deturpava da lungo tempo il bassorilievo del-

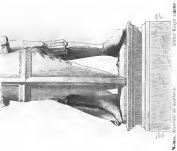
Melani. *Manuale*

S. Giorgio (Or S. Michele, Firenze). Tav. XXIII.

Melani, *Manuale di Scultura.* Ulrico Hoepli editore.

Erasmo da Narni detto il *Gattamelata* (Padova).

Santa Cecilia (Londra, Galleria Elcho).

Melani, *Manuale di Scoltura*. Ulrico Hoepli editore.

La meraviglia cresce ove gli occhi si rivolgano alla celebre statua del *S. Giorgio* che orna un'edicola del lato meridionale dell'Or. S. Michele a Firenze: codesta figura è animata da nobile fierezza, pare che voglia muoversi della nicchia che male la contiene: — la agilità delle proporzioni, le fattezze del volto, la eccellenza dei particolari sono tutti pregi su cui vogliamo richiamata la intelligenza dello studioso (tav. XXIII). Nè meno superba statua del S. Giorgio è quella modellata dallo stesso Donatello pel campanile di S. Maria del Fiore, medesimamente a Firenze, che quivi si conosce sotto il nome di *Zuccone* e che dovrebbe — diciamo dovrebbe — rappresentare un Re David. E cosa dire del celebre *S. Marco* del quale non si può fare elogio più grande di quello compreso nelle parole che Michelangelo, dicono i suoi biografi, proferì davanti a tale statua: « Marco perchè non mi parli? »

E della celebrata statua equestre che Donatello scolpì per Padova? (tav. XXIV) e cosa pure dobbiamo scrivere per lodare la scoltura *Santa Cecilia* (tav. XXV) da tutti conosciuta; onorata da tanto

l'Annunziata. Recentemente con meritoria deliberazione della Deputazione dell'opera di S. Croce ben consigliata dall'architetto Del Moro, questa tinta venne tolta. Sotto il bianco si trovarono delle dorature originali le quali in parecchi luoghi sono state salvate dalla pazienza sagace del signor Conti, il quale si assunse l'incarico di questa operazione. Era, come ognun sa, costume in questo tempo di arricchire le scolture in tal modo, e anche in S. Croce chi bene osservi ritroverà le traccie di siffatte dorature nel monumento Bruni del Rossellino poco discosto dalla scoltura di Donatello. La quale, rivista spoglia della tintaccia che la copriva, fa oggi un effetto tutto nuovo e più favorevole di prima.

tempo dell'ammirazione generale? Non sono frasi queste, per cavarsela con poco: così si afferma il sentimento pubblico il quale davanti il S. Giorgio, lo Zuccone, il S. Marco e la Santa Cecilia ebbe ed ha parole significanti per dimostrare la propria ammirazione.

E quante mai volte voi, o studioso, passando davanti al Battistero fiorentino non vi siete fermato estatico a guardare — che diciamo? — a ammirare le *porte* del Ghiberti — di questo emulo e contemporaneo del Brunellesco? — (tav.ª XXVI e XXVII) di questo Ghiberti il quale dopo aver esercitato l'oreficeria assieme al padre seppe elevare la scoltura ancor più alto di quanto l'aveva innalzata Donatello, svolgendo concetti grandi in bassorilievi superbi che resteranno sempre come saggio di quanto può fare uno statuario di grande ingegno e sicuro della mano pronta e disinvolta. Il Ghiberti trattò il bassorilievo con una perizia e singolarità d'effetti che mai prima di lui s'era tentato in Italia. Trovandosi davanti alle opere di un artista siffatto e lasciando al cuore l'impero dalle nostre sensazioni il cuore rimanda la mente a quelle famose parole del Brovving: « Quando un grand'artista ha parlato il meglio che si può fare è di ammirare in silenzio. » E ammiriamo il Ghiberti in questi grandi bassorilievi i quali sono bastevoli a dimostrare che siamo davanti a un'artista il quale risalterà sempre nei secoli, di luce propria, come spicca il lume del faro il quale ha per isfondo l'immensità del mare.

Se il Donatello e il Ghiberti eccelsero somma-

Il Sacri
(bassorilievo in bronzo eseguito dal Ghibe

Melani, *Manuale di Scultura.*

cio d'Isacco
ti per concorso. — Museo Nazionale, Firenze)

Ulrico Hoepli editore.

mente in questo secolo e mercè loro la scultura obbe nuovo e formidabile impulso, un buon numero di scultori eccellenti si schiera davanti noi che vogliamo conoscere così per sommi capi le opere cospicue della scultura italiana del Quindicesimo secolo. I Della Robbia i Maiani, i Pollaioli, il Verrocchio, Desiderio da Settignano, il Civitali, alcuni scultori fiesolani, la scuola senese di Jacopo della Quercia per la Toscana; per la Lombardia la serie di scultori, i quali accrebbero lustro alla Certosa di Pavia; il Bambaia (Agostino Busti), il Fusina, Marco D'Agrate, Cristoforo Solari detto il Gobbo, Ambrogio Dolcebuono, ecc. Per il Veneto giova notar subito in quella schiera valorosa, Antonio Rizzo, il Dentone, l'Arici, Bartolomeo Bon, il Camelo immaginoso, ma quasi sempre scorretto nel disegno, i Bregni, Antonio e Lorenzo (i quali se non sono veneti han però molto lavorato a Venezia), e gli scultori che appartengono alla famiglia Lombardi — una famiglia, la quale arricchì Venezia di architetture e di sculture preziose. Per il Napoletano — influenzato anche in questo secolo, come fu nel precedente, dall'arte toscana, poichè Donatello si recò a Napoli per iscolpirvi il monumento a S. Angelo in Nido, e il Rossellino e Benedetto da Maiano pure vi andarono chiamativi da Alfonso — per il Napoletano, spicca in quella schiera, primo: Andrea Ciccione, Guglielmo Monaco, Angelo Aricello Fiore. Per la Sicilia infine s'impongono i celebri Gagini pei quali nei secoli Quindicesimo e Sedicesimo l'arte di quell'isola ebbe il suo maggiore sviluppo e innalzamento.

Vedremo che la più parte degli scultori insigni dei secoli che studiamo furono orefici; il Ghiberli, il Pollaiolo, il Brunellesco — che poi innalzò la cupola di S. Maria del Fiore; — furono orefici Luca Della Robbia, il Verrocchio, il Cellini, e acquistarono altissima riputazione nell' arte delicata dell' oreficeria prima di essere scultori insigni. Abituati costoro a pensare forme nuove e ingegnose, in un' arte dove si accomunano varie attitudini, per cui l' ingegno trovasi sempre in tensione singolarissima, non farà meraviglia vedere che ciascuno di questi scultori toscani piglia la propria strada, non s'infeuda a nessuno e spingesi con lena crescente a indagini nuove. Ecco come Luca Della Robbia oltre a aver portato nella scoltura i resultati della mano svelta e della mente immaginosa, ecco come si isola da tutti i coevi e dagli scultori avvenire per aver trovato il modo d'invetriare le scolture e i lavori in plastica con ismalto monocromo o a colori il quale difende le scolture stesse dalle azioni distruggitrici dell' atmosfera. Luca Della Robbia che morì vecchissimo lavorò pure moltissimo Per la qual cosa ben disse il Vasari nel discorrere della vita di Luca: « Onde ne venne arricchito il mondo (si capisce delle scolture a smalto di Luca) e l'arte del disegno di un'arte nuova utile e bellissima; ed egli (cioè Luca) di gloria e lode immortale o perpetua. » Senonchè i lavori che si attribuiscono a Luca Della Robbia sono troppi perchè non l'Italia, ma l'Europa intiera dovrebbe Luca aver riempito di opere; a sentire le Guide dello città; perciò è forza ammettere che Luca

Parte del fregio policromo rappresentante le opere di m...

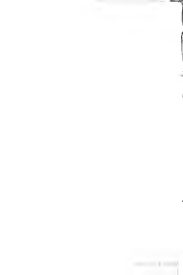
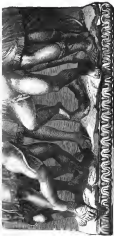
« Alloggiare

Melani, *Manuale di Scoltura.*

…ericordia nella facciata dello Spedale del Ceppo (Pistoia).

i pellegrini. »

Ulrico Hoepli editore.

Parte della celebri *Cantoria del Duomo* di Firenze (Museo Nazionale, Firenze).

si fosse associato qualcuno nel lavoro. Difatti il Vasari vorrebbe far credere che Luca dopo i primi resultati ottenuti dallo smalto in discorso si accompagnasse i suoi fratelli Ottaviano e Agostino. Ma il Milanesi notò che questi due scultori nonchè fratelli non appartennero neanche alla famiglia di Luca. Ciò invero poco interessa noi, quando il Milanesi stesso dice che in realtà un Ottaviano e Agostino (però di Antonio di Duccio) entrambi scultori, lavorarono assieme a Luca. La cui arte, morto lui, fu ereditata da Andrea Della Robbia e dai suoi figli i quali senza farla progredire la esercitarono degnamente, come ne fa fede il famoso *fregio dello spedale del Ceppo* a Pistoia, il qual fregio ritenuto da qualcuno come una delle ultime opere di Luca, pare invece che sia del nipote Andrea il quale avrebbe modellato alcuno di quelle istorie su cartoni disegnati dello zio (tav. XXVIII).

Nella tavola seguente (tav. XXIX) trovasi una parte delle storie famose che una volta erano prezioso ornamento del Duomo di Firenze e da vari anni furono regalate alle Regie Gallerie che le collocò al Museo Nazionale della stessa città ove ora si trovano. Quei bassorilievi si conoscono comunemente sotto il nome di « cantorie del Duomo » perchè ornarono il parapetto dell'organo pel quale Luca della Robbia le eseguì assieme a Donatello. È inutile rilevare l'energia e il sentimento che è in tutta quanta l'opera; — questo saggio è degno rappresentante delle altre parti. In queste cantorie erano anche dei vaghi ornamenti i quali crediamo che appartengano

tuttora all'opera di S. Maria del Fiore che li depositò al Museo Nazionale dove si veggono sotto il portico del cortile.[1]

Se molte opere furono eseguite dai Della Robbia non poche furono pur condotte dai fratelli Maiani Giuliano e Benedetto i quali ornarono molti paesi dell'Italia del Mezzogiorno di scolture e di architetture insigni: — poichè i Maiani oltre a esser stati eccellenti scultori furono anche eccellenti architetti. Ci piace dare qui una *Madonna* di Benedetto la quale trovasi a S. Gimignano (tav. XXX) che è lavoro fra i più cospicui di questo valoroso artista, vuoi per la espressione della Vergine, vuoi per la pastosità nella modellatura e il disegno corretto di quel nudo Gesù e di quei cherubini, i quali fan cornice al gruppo. Vogliamo dare altresì il celebre busto di Filippo Strozzi (fig. 18). Non tutte le opere dei Maiani raggiungono l'eccellenza di queste due citate: e ciò è naturalissimo. Giuliano lavorò assai a Napoli e lasciò ivi anche lui una Madonna, la quale è considerata fra le sue opere migliori, come è eziandio citata con molto interesse la *Annunciazione della Madonna*,

[1] Stoure: queste splendide scolture sono abbandonate sotto un portico d'un cortile in uno con altri frammenti di scolture bellissime che l'umidità corrode. Sappiamo che ora si agita a Firenze la questione di riparare a questo sconcio col raggrupparle in cantorie o nel salone del Pretorio o in S. Maria del Fiore da dove furono tolte. Noi desidereremmo rivedere le scolture di Luca della Robbia e di Donatello in Duomo perchè ci pare che questo sia il luogo più acconcio ad esse, tuttavia, purchè sieno tolte di sotto il portico del Museo Nazionale ci contentiamo anche che prevalga la proposta contraria, — salvo poi, se è il caso, di ripararvi energicamente

La Glorificazione della Vergine a S. Gimignano.

Melani, *Manuale di Scoltura*. Ulrico Hoepli editore.

bassorilievo che Benedetto fece per la chiesa di Monte Oliveto a Napoli medesimo. Senonchè noi diremo che quivi il gusto e il fare di Benedetto da Maiano non si palesa così vivacemente come in altre opere di lui; ma invece, la tavola di

Fig. 18. — Filippo Strozzi (Museo di Berlino).

Napoli, fa risaltare viepiù i difetti della sua arte. Le pieghe dei manti talvolta troppo ampie, sono

goffe e non segnano bene il nudo: nello atteggiamento delle figure non sempre rivelarono buon gusto i fratelli Maiani. Chi invece ebbe la sicurezza grandissima di risultato fu Antonio di Pietro del Pollaiolo, e Antonio segnatamente che il Vasari celebra come il primo, il quale abbia fatto studi profondi d'anatomia e che se un difetto ebbe, ebbe quello di essere un po' angoloso come lo rilevò Leonardo da Vinci; il quale diceva con troppo spregio che le figure del Pollaiolo, erano somiglianti a dei sacchi di noci.

Istessa accusa ebbero da Leonardo le statue del Verrocchio, il quale non meno di Antonio del Pollaiolo studiò sul vero l'anatomia e intese sempre a mettere a frutto gli studi fatti con il più grande amore. Oltre alle opere che fecero spiccare quest'artista, la alta riputazione guadagnata ei la devo non poco anche alla floridissima scuola sua da ove escirono Leonardo e il Perugino, Lorenzo di Credi e quel Seniore Fiorentino che col *monumento di Alessandro Tartagni* dette a Bologna una gemma e all'arte una delle più belle opere scultoriche di questo secolo; e da ove escì anche quel Nanni Giorio, il quale raccontasi, che morendo allo spedale rifiutò di baciare un crocefisso ordinario che gli venne presentato e se ne fece portare un altro di Donatello dicendo che « altrimenti sarebbe morto disperato tanto gli urtavano le opere mal fatte dell'arte sua ».

Diamo un saggio dell'arte di Verrocchio nella *statua equestre di Bartolomeo Colleoni* (tavola XXXI) che l'artista toscano modellò incompiu-

Bartolomeo [

Melani, *Manuale di Scoltura*

...olleoni (Venezia).

Ulrico Hoepli editore

Cristo e S. Tommaso (Or San Michele, Firenze).

Melani, *Manuale di Scultura*. Ulrico Hoepli editore.

Sepolcro di Leonardo Bruni

Ulrico Hoepli editore.

tamente per Venezia, in mezzo alle minaccie del Senato prodigo di protezioni scandalose. Ma più sicuro saggio dell'arte dell'insigne scultore, poichè il monumento Colleoni fu condotto a termine da Alessandro Leopardo che lo formò e non da Lorenzo di Credi come il Verocchio aveva desiderato, [1] lo abbiamo in queste figure di *Cristo* e *Tommaso* nell'Or San Michele a Firenze (tavola XXXII); ove il sentimento dell'azione è così profondamente sentito che più non si desidererebbe. Le pieghe dei manti sono forse troppo angolose; non sfuggono perciò alla censura severa che Leonardo volse alla scoltura verrocchiana. Il Verrocchio non sentì certo l'effetto scultorico derivante dalla purezza delle linee e dalla soavità dell'espressione come lo sentirono altri toscani: — Mino da Fiesole segnatamente, il quale col *monumento Salutati* che è nel duomo di Fiesole mostrò che squisitezza di sentimento lo animava, e il Rossellino delicatissimo, il quale fece opera distinta nel sepolcro di S. Miniato a Firenze, e non meno distinta la fece col *monumento* che innalzò quivi parimente in Santa Croce a *Leonardo Bruni* che è una piccola gemma di quel tempio consacrato alle glorie d'Italia (tav. XXXIII). Anche Desiderio da Settignano fece un'opera famosa col *monumento Marzuppini* pure in S. Croce. Si disse che quelli scultori furono monotoni e si negò loro, giustamente, la forza del tocco e la fantasia feconda;

[1] Alessandro Leopardi o Alessandro del Cavallo, come fu detto, deve avervi fatto ben poco a quelle statue; — la fattura rivela la mano di Verrocchio, secondo noi.

ma ancora non vi fu alcuno che azzardò di negare, a questi scultori toscani, un cuore gentile, capace di commuoversi alle espressioni più squisite che dà il vero. Perciocchè costoro furono veristi, cioè imitarono la natura con indagine sagace — veggansi i ritratti; — e sentirono l'emozione dell'anima come più non potrebbesi desiderare; — si guardino le loro sculture di soggetto religioso: si guardi, per es., la *Fede* del Civitali (tav. XXXIV).

Non è ment'affatto vero, come scrive il Vasari, che il Civitali artista squisitamente gentile sia stato scolaro d'Jacopo della Quercia (*Vita di Jacopo della Quercia*). Questi era morto prima che il Civitali nascesse. Ma pur togliendo a Jacopo la gloria di avere indirizzato all'arte il Civitali non per questo il suo nome scema in riputazione. Il suo nome è affidato a gloriose opere; è affidato alla superba fontana la quale ornava la piazza del Comune di Siena e che fino dal 1866 fu sostituita da un'altra che il bravo Sarrocchi eseguì sul modello di quella di Jacopo della Quercia. La fonte originale era ridotta in condizione sciagurata; fecero bene i Senesi a toglierla da dove era e a conservarla in luogo non esposto alle intemperie. Jacopo della Quercia senese e il Civitali lucchese non sono stati studiati tanto quanto sono meritevoli. È indubitato che se la scuola senese tenne alta posizione nell'epoca qui interessata ciò lo deve al valore di Jacopo della Quercia dei cui insegnamenti si giovarono grandemente Pietro del Minella, Lorenzo di Pietro di Giovanni di Lando detto il Vecchetta — arte-

La Fede (Firenze, Museo Nazionale).

Melani, *Manuale di Scoltura*. Ulrico Hoepli editore

Ulrico Hoepli editore.

fice universale — per dir di qualcuno. Notisi, che non abbiamo scritto il nome di Niccolò d'Antonio o Niccolò Bolognese come lo dice il Vasari che lo vorrebbe scolaro di Jacopo. Sta il fatto che Niccolò d'Antonio abitò Bologna, che ivi fece il coperchio della famosa arca di S. Domenico cominciata già nel secolo Tredicesimo da Niccolò Pisano; sta il fatto che Jacopo della Quercia fu chiamato a Bologna dall'arcivescovo d'Arli, ma le date di nascita e di morte smentiscono risolutamente che il celebre Niccolò d'Antonio sia stato scolaro di Jacopo.

Abbiamo scritto i nomi dei più distinti statuari lombardi; ora è necessario discorrere un po' delle costoro opere. È cosa superflua ricordare che se in queste l'influenza toscana « si può facilmente verificare » come osserva il Cicognara, tuttavia nella Certosa di Pavia, voglia o non voglia l'erudito autore, si afferma una scuola scultorica lombarda che può rivaleggiare con qualsisia altra reputata scuola di scultura. Cristoforo Solari esimio fra tutti gli egregi che ornarono di loro opere quel cospicuo tempio del Rinascimento, Cristoforo Solari notissimo pel soprannome di Gobbo e del quale si narra che allorquando fu collocata in S. Pietro di Roma la Pietà del Buonarroti alcuni Milanesi asserirono che era lavoro suo (tantochè Michelangiolo si determinò di incidervi il proprio nome perchè si dileguasse questa voce che pare potesse prendere consistenza) Cristoforo Solari (se è vero che sono tutte sue le scolture così della Certosa di Pavia come quelle del Duomo di Milano, che gli si at-

trihuiscono) bisogna notarlo fra gli eminenti scultori del secolo il quale ora c'interessa studiare. Non scopriamo nell'arte del Solari nè la ingenuità carezzevole dell'arte di Donatello, nè la vigorosità fantasiosa di quella del Ghiberti, nè vi sappiamo scorgere la semplicità della scoltura di Luca della Robbia, nondimeno è tale la verità delle scoltura solariane che acconsentiamo a scrivere nel libro dei più ragguardevoli scultori del secolo XVI, Cristoforo Solari. E non fu forse insigne anche quell'Andrea Fusina che lavorò anche lui alla Certosa? E Jacopo da Tradate autore di una eccellente statua rappresentante *Martino V*? E Marco Agrate che nella statua celebratissima del *S. Bartolomeo* scorticato che è a Milano mostrò quanto esperto fosse nella scienza dell'anatomia? E cosa mai non si può dir di bene della scoltura di Antonio Amadeo, l'autore del famoso deposito di *Bartolomeo Colleoni* che è a Bergamo e del quale, Amadeo o Omodeo scultore e architetto, offriamo questo vago capitello (tav. XXXV) che è opera originale e interessante della Certosa? E il Bambaia (Agostino Busti) che fu contemporaneo del Fusina e che scolpì il *monumento a Gastone di Foix* per commissione di Luigi XII re di Francia, e che alla Certosa lavorò anche lui opere insigni; e Gian Giacomo Dolcebono architetto e scultore il quale scolpì i depositi sepolcrali della *famiglia Caimi* nella cappella di S. Ambrogio in S. Eustorgio di Milano? E dei molti altri scultori che lavorarono alla Certosa e di quelli altri che lavorarono al Duomo, i quali insieme ai più insigni concorsero ad affermare

la scuola scultorica lombarda, la quale inconscia di certe raffinatezze e certe idealità come eran sentite in Toscana si affida con slancio energico al naturalismo e mostrasi sicura nei proprî intendimenti e vibrata e forte; — cosa si può dire? Cosa si può dire in omaggio alla bravura di tutti questi scultori, in un libretto come il nostro che deve accennare per sommi capi la storia di un'arte che ebbe in Italia così svariate impronte come l'ebbe la scoltura? Notiamo, tanto perchè allo studioso non gli sembrino affatto nuovi un'altra volta, i nomi di altri scultori distinti, i quali aiutarono il Bambaia nel lavoro del monumento a Gastone di Foix. I nomi sono: Gian Giacomo di San Gallo, Ambrogio da Bornago, Gian Pietro da Bornago, Giovanni Ambrogio da Cremona, Andrea da Saronno, Agostino del Pozzo, Cristoforo Lombardo, Ambrogio Pomero, Ambrogio d'Arluno, etc.

Fra gli scultori veneti abbiamo dianzi ricordato per primo Andrea Riccio di Padova detto il Briosco. L'opera del Riccio si svolge parte nel Quindicesimo secolo e parte nel Sestodecimo. Pare evidente che il Riccio abbia assai profittato dello esame e studio dei lavori che Donatello e' fece in Padova; perciocchè nelle scolture di questo artista delicato, all'individualità propria si innesta costantemente un soffio di vita toscana il quale non può sfuggire agli intendenti. Ciò non vuol mica dire, intendasi bene, che l'arte del Riccio non spicchi così di forza propria da impressionare e da influenzare beneficamente la scoltura dei contemporanei, — anzi il Riccio

s'innalzò su tutti; tantochè nel por mente al *candelabro di Padova* si ha ragione di aggruppare Andrea Riccio con Donatello e con Ghiberti.

Venezia è piena di scolture dell'insigne artista padovano e specialmente è ricca di bassorilievi figurativi e ornamentali in marmo, in bronzo che sono meravighosi per l'aggruppamento variato e mosso sempre e per la finezza dell'esecuzione. E del Riccio il *mausoleo Torriani* a Verona; ultro prezioso lavoro di cui ampiamente discorre Andrea Maffei nella sua *Verona illustrata*. Venezia conserva altresì delle scolture insigni di un Antonio Rizzo o Riccio, che spesso si trova confuso con Andrea Riccio [1] al quale gli vennero attribuite molte figure del *monumento di Niccolò Tron* ai Frari. E anche attribuito a Antonio Rizzo il *monumento Foscari* il quale trovasi come il primo ai Frari, ma non è, come quello di Niccolò Tron, opera egregia; chè anzi questa è scadente. Ma i due monumenti ricordati sono proprio di mano del Riccio, autore sincero delle statue di *Adamo* ed *Eva* al Palazzo Ducale?

Queste due figure che ornano due nicchie del palazzo Ducale non sono egualmente eccellenti. — Adamo è figura agile, originale; Eva invece oltre a essere goffetta rammenta troppo nella posa la Venere Medicea.

Ma l'opera sotto ogni rispetto considerevole

[1] Per molto tempo gli scrittori d'arte confusero Antonio Riccio o Rizzo con Andrea Riccio detto Briosco. Il Morelli pone in chiaro, nelle sue note all'Anonimo, che il Riccio di cui parliamo ora posteriore al Briosco.

e maggiore del Riccio architetto e scultore è uno dei prospetti interni del cortile del palazzo ducale già ricordato. Noi lo studiammo rapidamente sotto il rispetto architettonico e volemmo accennata quest'opera agli architetti che la difficoltà puerili sgomentano spietatamente; ora lo accenniamo agli scultori d'ornamento domandando a costoro, se mai più grazia e più agilità potessero avere gli ornati architettonici, se questi potessero essere più vaghi, più gentili, più flessuosi di quelli del Riccio; modellati per riempire le tante formelle le quali nascondono all'occhio dell'esperto una bruttura che parea non si potesse evitare. Ma qui, che il discorso ci ha condotto a parlare con entusiasmo delle scolture ornamentali del Rizzo, s' impongono alla mente le scolture di Pietro Lombardo; anzi quelle degli scultori che la famiglia Lombardi, di cui Pietro fu capo stipite, produsse; quelle scolture che dettero incremento ancor maggiore alla scoltura ornamentale la quale per mezzo di codesta famiglia raggiunse l'eccellenza. Inutile dire che questi scultori Lombardi[1] trattarono la statuaria. I monumenti sepolcrali da loro eretti a Venezia, dimostrano con quanta grazia scolpissero le figure al pari degli ornamenti.

E lavoro di Pietro Lombardo atto a mostrare

[1] Questa famiglia discende da un piccolo paese della Lombardia; — dette a Venezia uno stile originale — lo stile lombardesco, agilissimo e ricco. Vedi MELANI, *Manuale di Architettura*, parte prima. Ulrico Hoepli editore.

la sua capacità come statuario — fra gli altri — il *monumento Zeno* a Venezia, in San Marco; è di Martino Lombardo la scuola di S. Marco dove sono scolpiti due leoni di grandezza naturale a basso rilievo che staccano da un caseggiato in prospettiva la cui bellezza mandò in visibilio il classico Diedo: Antonio Lombardo figlio di Pietro lavorò assieme a questi; ma non sappiamo sicuramente l'opera che eseguì; e più degli altri che restano della famiglia Lombardi — cioè Moro Lombardo che si crede figliuolo di Martino, Santo Lombardo che ora figlio di un Giulio il quale probabilmente fu architetto e scultore anche lui — più di tutti, dicevasi, è da pregiarsi come statuario Tullio Lombardo, che nella statuaria fu il primo della famiglia come lo attestano le statue del monumento di *Giovanni Mocenigo* a Venezia; — in S. Gio. e Paolo — e il bassorilievo di *S. Gio. Crisostomo* pure a Venezia; dove, sa è notevole nello aggruppamento delle pieghe un cotale artifizio non molto simpatico, scorgi tosto nella esecuzione dell'assieme che l'autore maneggiava lo scarpello con disinvoltura e con grazia. Pregi, questi, comuni a tutte le opere scultoriche di Tullio Lombardo: anche ai *bassorilievi*, per es., della Cappella del Santo a Padova. Il nome di questo artista si trova congiunto talvolta a quello di un altro distinto scultore che si chiama Pergolele. Non possiamo a meno, parlando di scoltura veneta, di citare altresì Bartolomeo Bon il quale si ritiene autore dei magnifici capitelli figurati che ornano la facciata del Palazzo Ducale di Venezia.

— Spingiamoci in giù verso il mezzogiorno; fermiamoci a Roma, tanto per rilevare che anche ivi si vede l'influenza della scoltura toscana. Non pervennero nomi di scultori romani di questo secolo, è noto pertanto, che lavoravano a Roma Simone Ghini e il Filarete; ma nei monumenti del *secovo Piccolomini* in S. Agostino (che rammenta un egregio sepolcro di Mino da Fiesole da questo eretto a Paolo II, in S. Pietro) in quello di *Bartolomeo Roverella* in S. Clemente, nei due del *Capranica* e del *Coca* in S. Maria sopra Minerva, in quello di *Rodrigo Sanzio* nell'atrio di S. Maria di Monferrato, e in altri ancora, l'arte toscana, e specialmente quella delicata e soave di Mino da Fiesole, timidamente si palesa. E spingiamoci ancora fino a Napoli per salutare io Andrea Ciccione uno scultore e architetto valoroso che fu dotato di fantasia straordinaria o modello largo e con coraggio come si rileva dal mediocre monumento da lui eretto a *Ladislao* in S. Gio. a Carbonara. E di fantasia vivace fu dotato altresì Antonio Bamboccio e Guglielmo Monaco entrambi scultori poco più che mediocri, i quali restano assai addietro a quell'Agnolo Aniello Fiore il quale senza avere mai mostrato dei lampi di ingegno forte e individuale, seguendo l'esempio dell'arte di Donatello seppe infondere alla sua, grazia di fattura e soavità di sentimento che nelle opere di molti artisti conterranei e contemporanei mostrava di andare spersa fra le contorsioni audaci e gli aggruppamenti spensierati e abbondanti.

Ora che rimane da dare un'occhiata in Sicilia

ognun deve rammentarsi subito il lustro che ivi ebbero i Gagini nei secoli Quindicesimo e Sedicesimo. In Sicilia la scuola famosa dei Gagini, venuti di Lombardia, s'inaugura con Domenico. Ma delle scolture di lui non restano che scarse notizie; perciocchè sebbene sia da credere che ne esistano ancora in vari luoghi dell'isola, non si ha certezza quali siano precisamente. È certo di Domenico Gagini un'arca marmorea danneggiata moltissimo, fatta per contenere le reliquie del corpo di S. Gandolfo nella chiesa maggiore in Polizzi. L'arte in questo monumento si mostra molto innanzi nella forma; nel tocco c'è disinvoltura, c'è morbidezza nelle carni delle figure e naturalezza d'espressione. Dopo Domenico il figliuolo Antonello eccelse così nell'arte scultorica che non passò molto tempo che per tutta l'isola si bramasse di avere o vedere i costui lavori. La prima sicura opera che si dà di Antonello Gagini è una *Madonnina* in piedi che fu giudicata tal saggio da far prevedere la carriera brillantissima che era riserbata al giovine scultore. « Col suo altissimo ingegno e con quel gusto e sentire incomparabile — osserva il Di Marzo nel volume primo dei suoi *Gagini e la Scoltura in Sicilia* pubblicato recentemente — onde fu primo fra tutti sin dalla sua dimora in Messina; diede pertanto Antonello Gagini al maggior sviluppo dell'arte un sì vivo impulso per cui la bellezza, la grazia, l'espressione, il disegno, l'esecuzione squisita delle sue opere, cominciarono in lui a palesare un artefice che vincea di gran lunga in merito quanti lo avevano preceduto; e

che, seguendo pure egli le loro orme nella soavità del carattere e del sentimento, levavasi a una eccellenza non mai da altri raggiunta. »

Insomma, tralasciando per brevità epistata di accennare agli altri Gagini, rileviamo che la scoltura siciliana fu evidentemente influenzata da quella toscana. Esistono a Palermo e in altre città dell'isola delle scolture di Bartolomeo Berrettaro e di Giuliano Macino scultori carraresi. Con essi la influenza della scoltura toscana potè meglio congiungersi all'arte che Domenico Gagini portò in Sicilia dalla Lombardia, lui essendo — come abbiam visto — lombardo; perciò la naturalezza e vigorosità delle scoltura di Lombardia combinata poi col tempo alla serenità e correttezza della scoltura toscana, diè luogo, mercè l'opera della gloriosa famiglia dei Gagini, ad una scoltura originale, la quale rappresenta nel modo il più degno l'onor dell'arte in Sicilia per lo spazio di circa due secoli.

SCOLTURA ORNAMENTALE.

3. La ornamentaziona architettanica. — Ebbe uno sviluppo altissimo nel Quindicesimo secolo. Fu in questi tempi che si principiò a far uso di certi ornati agili che si svolgevano con andature capricciose su pei rincassi dei pilastrini che talvolta si avvolgevano sur una parte dei fusti delle colonne che acquistavano così galanteria e lusso. Sui primi tempi in cui in Italia si era abbandonato il sistema ad archi acuti e l'architettura si

inspirava dai modelli latini innestando alle forme classiche la sveltezza, la fioritura dell'architettura ad archi acuti, l'ornamentazione architettonica fu abbondante e gentile, mantenendo per altro quella giusta misura la quale è necessaria per evitare il caricato e il pesante. Ed è singolare che mentre la ornamentazione, anche in molti dei monumenti sepolcrali i quali abbiamo avuto occasione di citare, è rigogliosissima el che non v'è parte di codesti monumenti la quale non sia fiorita di giralli, di festoni, di fruttami, di putti, è singolare che i monumenti stessi non siano mai grevi come facilmente avrebbero potuto essere. Ma è che l'ornatista del Quindicesimo secolo sapea bene innestare l'ornato all'architettura per modo che quello scaturiva spontaneo da questa; e badava, l'artista, di unire bene le linee sottili e delicate dell'architettura, con gli ornamenti pure sottili e delicati. Nei citati monumenti sepolcrali di Firenze, di Antonio Rossellino, di Desiderio da Settignano, di Benedetto detto da Rovezzano non già, come provò il Milanesi, perchè fosse di Rovezzano, ma perchè Benedetto ivi possedeva di molti terreni, di Mino da Fiesole, etc., nei lavori di quella serie illustre di scultori che lavorarono alla Certosa di Pavia, in tutte le opere della famiglia Lombardi a Venezia, e giù giù nei monumenti che s'incontrano a Roma, a Napoli, in Sicilia, incontriamo con poca diversità d'intendimento la ornamentazione architettonica la quale si svolge agile e ridente nel modo che abbiamo indicato più in su.

Certo la ornamentazione di questo secolo non

ha la nervosità di tocco che dà rilievi e scuri forti come l'ebbe l'ornamentazione del secolo precedente — vale a dire del Quattordicesimo — ma ha tocco elegante e pieno di grazia il quale appartunamente si anima, si invigorisce, ma sempre coll'intendimento di fare opera elegante e delicata e non mai per dare a questa l'impronta di maschia virilità. Troviamo inutile di scrivere qui una sfilarata di nomi di illustri ornatisti i quali lasciarono opere cospicue, e di rammentare alcune di queste dal momento che non ci proponemmo precisamente di svolgere una storia della scoltura ornamentale in Italia; basta dire che molti degli statuari rammentati nel paragrafo precedente furono ornatisti eccellenti i quali, come apportarono squisito sentimento nella scoltura dello statue, così apportarono nella modellatura dei capricciosi ornamenti i quali resteranno a esempio continuo di gusto delicato e di maniera disinvolta.

Arti minori. — Se si ricorda che la maggior parte degli scultori toscani escì dalle botteghe d'orificeria, che l'orificeria italiana nel Quindicesimo e Sedicesimo secolo e più avanti ancora, era affidata a artisti come il Pollaiolo, il Ghiberti, il Verrocchio, il Finiguerra, il Michelozzo, il Brunelleschi, i Maiani, Desiderio da Settignano, il Cellini, che cotesti insigni legaron le gioie, lavoraron di cesello, di smalto, di filo, di grosseria, niellarono, modellarono; se si rammenta che nel Veneto e nella Lombardia fecer medaglie in questo secolo il valoroso *Pisanello* (Vittore Pisano) veronese, e il Vellano di Padova, e che fece me-

daglie perfino il soavissimo Giambellino, e il Lagola di Parma, e Sperandio di Mantova; quando si sa che fiorirono in Sicilia fra gli altri: Bernardino Lo Cassaro, Luca Risaliba, il Conori o Gnori che si voglia chiamare, il famoso fonditore Annibale Scudamiglio e superiore a tutti vi fiori Nibilio Gagini, nipote del sommo scultore Antonello e ultimo delle maggiori glorie dei Gagini in Sicilia, quando si ricorda tutto questo o' non vale la pena di sciogliere un inno di ammirazione pei lavori di orificeria condotti in questo tempo; nè importa rammentare il *reliquiario di Bolsena* da tutti citato, il *tabernacolo del Sant'Anello* di Perugia, l'altare del *Sant'Iacopo* di Pistoia dove Filippo Brunelleschi fece i due bellissimi busti di Profeti i quali sono nelle testate della tavola dell'altare. Solo vogliam rilevare che l'orificeria del Rinascimento si presentò sotto forme novelle, imitando gli Etruschi nell'assottigliare l'oro, emulando nella montatura delle gemme i Romani, i quali incastonarono nelle fibule e nei diademi voluttuoso matrone, camei della Grecia, e gli scarabei e gli amuleti dei sacerdoti.

Nell'arte dell'intaglio la scuola di Siena la quale fino dal secolo Tredicesimo primeggiava, acquistò novo vigore nell'epoca del Rinascimento; a Siena vi sono bellissime opere d'intaglio; a Firenze Giuliano da Maiano scolpì aiutato dal fratello Benedetto e da un tal Francesco detto il Francione le *porte di legno* della sala d'udienza del palazzo della Signoria; gli ornamenti scolpiti degli armadi della sagrestia in S. Maria del Fiore e quelli del coro del Duomo di Perugia; a Pi-

stoia, a Pisa, a Arezzo, a Orvieto pure trovansi degli intagli eccellenti. La vaghezza degli ornamenti in tutti questi lavori si accomunava con la sobrietà galante delle linee architettoniche: — sono foglie sottili, animali fantastici, puttini svelti, frutiami, festoni, foglietto, imperlati, fini e ricchi. Insomma l'intaglio — comprendiamo in questo non solo quello ornamentale, ma anche il figurativo — è stato molto coltivato in Italia dalla metà del Quattordicesimo secolo alla fine del secolo Quindicesimo. In questo tempo Donatello e Brunelleschi scolpirono i famosi crocefissi (a proposito dei quali il Vasari raccontò la gaia novellina delle uova) i quali si trovano entrambi a Firenze: — quello del Brunelleschi in S. Maria Novella e quello di Donatello in S. Croce. Fece crocefissi il Verrocchio — così dice il Vasari — e Lorenzo di Pietro, soprannominato il Vecchietta, a Siena che impressionò vivacemente pei suoi bronzi, scolpì nel 1442 una statua bellissima di Cristo che crediamo trovisi tuttora nella Cattedrale.

Spessissimo incontriamo nei mobili di quest'epoca dei fregietti dorati, degli ornati che staccano sul fondo colorito, specialmente blu; come spessissimo l'opera capricciosa dell'intaglio troviamo accompagnata con lavori superbi di tarsia la quale si estese in modo particolare in Italia dal giorno in cui Brunelleschi si diè a insegnare geometria e prospettiva all'artefici. L'intarsio che nell'epoca del Rinascimento lo troviamo congiunto all'opera d'intaglio, come lo provano i cori bellissimi. p. es., di S. Francesco in Assisi, di S. An-

tonio di Lendinara, di S. Maria in Organo a Verona, di S. Michele in Bosco a Bologna, di S. Pietro a Perugia, l'intarsio nella fine del Quattordicesimo secolo e sul principio del Quindicesimo, fu tenuto in grande onore; sicchè artisti cospicui vi si dettero, come, ad es., vi si dette Benedetto da Maiano, il quale può ben credersi quanto si distinse, lui artista immaginoso e tanto sicuro.

Bisogna ricordarsi inoltre che insieme all'intaglio e all'intarsio rifiorì la scoltura di avorio nella quale come nella ebanisteria si apportò finezza di disegno, abilità plastica, esatta e intelligente esecuzione. Questi pregi degli artisti del Rinascimento da tutti riconosciuti, è naturale che in qualsivoglia opera e' si palesino.

Rifiorì pure nel Quindicesimo secolo l'arte d'incidere le pietre dure, la quale era riapparsa in Italia nell'ultimo terzo del Quattordicesimo secolo Sotto ai papi Martino V (1431) e Paolo II (1471) ci fu nella gente addirittura un entusiasmo per la glittica; — nota il Vasari. — Lorenzo dei Medici e Piero suo figlio, entrambi appassionati dei camei antichi, ne composero una collezione numerosa per arricchir la quale chiamarono a Firenze i migliori artisti del tempo. A questa scuola si formò Giovanni soprannominato della *Corniola* che è considerato come il primo restauratore della glittica. Tosto egli ebbe un concorrente nel milanese Domenico a cui fu appiccicato il soprannome *dei Camei*; accanto al quale si possono citare fra i valorosi Francesco Francia, pittore, il famoso Caradosso, ecc., ecc.

Giova osservare che in questo secolo XV l'Italia si fece bene innanzi anche nella scoltura delle medaglie, anzi l'Italia primeggiò su le altre nazioni. Abbiamo citato alcuni artisti i quali eccelsero in questo considerevole ramo della scoltura; non abbiamo più che a aggiungere, a quei nomi, quelli di Donatello, di Verrocchio, del Pollaiolo, di Michelozzo — artisti che modellarono e fusero le medaglie — per dare un'idea giusta dell'altezza che in questo secolo fu raggiunta dalla numismatica nazionale.

Dobbiamo rammentare sempre che ai tempi del Rinascimento, l'Italia aveva il primato nelle industrie artistiche su le altre nazioni; quel primato che più tardi la Francia e il Belgio, e più tardi ancora l'Inghilterra o la Germania gli hanno conteso.

CAPITOLO VIII.

DALLA SCOLTURA DI MICHELANGELO INFINO A QUELLA DI CANOVA.

OSSERVAZIONI GENERALI.

1. In questo capitolo ci proponiamo di comprendere, come vedesi, lo svolgimento scultorico di un periodo artistico molto vario e molto interessante. Michelangelo iniziò un'arte tutta sua personale. Il genio che ci dette il David a il Mosè affrettò straordinariamente lo smarrimento della scoltura. Tutto ora si varia: Firenze che con Donatello, con Ghiberti, con Brunellesco, con l'Alberti, con Masaccio, con Ghirlandaio era stato il centro dell'attività artistica d'Italia per tutto il Quattrocento e parte del Cinquecento, d'ora innanzi si vede sostituita da Roma.

Roma chiama a sè per mezzo dei suoi papi i migliori artisti d'Italia; Firenze la quale per mezzo del vecchio Cosimo e del nipote Lorenzo aveva visto sorgere e fiorire e cadere i grandi precursori del Cinquecento, preparò dunque a Roma le

glorie di S. Pietro e del Vaticano. Percioccbè se Michelangelo ebbe la formidabile influenza che molti sanno, bisogna pensare che Donatello, e Ghiberti, e Mino da Fiesole, e Luca della Robbia, e gli altri Quattrocentisti gli aveano preparato il terreno capace di fecondare l'idea sua audace. Michelangelo nacque dieci anni dopo la morte di Donatello: ma chi non rileva fra l'indole di questi due artisti una rassomiglianza? I geni, ha detto Victor Hugo, si equivalgono, ma nel caso nostro potrebbesi dire, si rassomigliano. Fu cercato da quale artista derivasse il Buonarroti; la somiglianza della sua indole con quella di Donatello era sì evidente che un fiorentino, fra gli spiritosi di quei tempi, fece l'acuta osservazione che Donatello *buonarroteggiava* ovvero Buonarroti *donatellizzava*. Tanto per giustificare l'osservazione che riportiamo perchè la riconosciamo giustissima, citiamo di Donatello la statua del S. Giorgio la quale è fra le più belle opere di lui ed è l'imagine della sua scoltura energica.

Se Masaccio non avesse circa trent'anni avanti che Michelangelo scolpisse il David, dipinto la Cappella del Carmine a Firenze,[1] avrebbe potuto il Buonarroti ricavare da quel blocco straziato da Simone da Fiesole, una delle statue più belle che egli scolpì? Se il Ghiberti non avesse modellato le porte da lui, Michelangelo, dette degne del Paradiso, avrebbe ei forse a 16 anni, come racconta il Vasari, meravigliato il Magnifico colla maschera ben nota?

[1] MELANI, *Manuale di pittura*, Parte seconda. U. Hoepli editore.

Tutto ciò diciamo non per iscemare merito a questo grande artista che collo scarpello non ha rivali; ma per notare che già eravi un pubblico assuefatto a gustare le opere d'arte di maestri valorosi; e per constatare altresì che la gloria di Michelangelo s' si deve più di quel che si crede, ai precursori del Cinquecento dalla cui arte l'arte di Michelangelo derivò naturalmente, senza peraltro mostrare nessun segno palese di cotal derivazione. Che il pubblico essendo assuefatto a gustare le opere d'arte di valore, comprendesse tosto Michelangelo lo prova il fatto della strada che l'arte michelangelesca compì, senza intoppi, ma sicura nei propri intenti. Da Michelangelo in avanti la scoltura si vede correre precipitosamente al suo tramonto. È vero che i tempi ormai volgevano per l'arte poco lieti, avvegnachè il gusto del pubblico si era smarrito; ma il Buonarroti che era la personificazione sublime dei tempi in cui viveva, è vero altresì che non seppe arrestare il funesto travolgimento artistico che anzi inconsapevolmente affrettò. — Il genio di Michelangelo, chi non lo sa? è grande; Michelangelo è un anatomico senza pari, ha vigoroso il braccio, la mente immaginosa, nel mondo non vede che sè, tutti quanti debbono inchinarsi a lui; ei si ribella perfino alla natura. Michelangelo è un genio al quale più non bastano le forme consuete e i sentimenti universali del core umano, e vagheggia un diverso mondo o piuttosto realizza il mondo che vede nei suoi sogni, ed è attratto a penetrare dipiù nelle profondità della natura umana quasi

a sorprenderne davvicino le passioni di là d'onde germogliano.

Ma che forse Michelangelo quando disegnava il vero si proponeva di farlo somigliante? Chi si propone di copiare resta sempre addietro — era solito dire: e anche al Vasari glielo disse il Buonarroti che lui « abborriva di far somigliare al vivo ». Michelangelo cercava nei suoi disegni la verità subordinata all'espressione di due sentimenti che dominavano l'animo suo: la fierezza e la grandiosità: ed è per questo che essendo sempre personale nella imitazione, Michelangelo è, so mai si potesse dire, superiore al vero. Michelangolo è men bello di Fidia, ma più di questi è più umano, più fiero e più libero.

Vi sono degli artisti eccellenti davanti le cui opere gli ignoranti restano indifferenti: — diciamolo francamente: si può credere che taluno rimanga freddo davanti Raffaello, ma davanti Michelangelo non è possibile che un uomo non si senta scosso. Intendasi, non tutte le opere del Buonarroti possono impressionare come impressiona il Mosè; ve ne sono talune come il Cristo della Minerva, per esempio, che può fare restar freddo l'osservatore; ma quando l'animo di Michelangelo è appassionato e sotto la impressione di un grande pensiero è lui che lavora e lo scarpello è furioso e le scheggie del marmo volano, volano e spesseggiano come fiotti di neve, allora è così impossibile non commoversi davanti Michelangelo, come è ridicolo non amare la bellezza di un cielo sereno. Accosto a Michelangelo i più grandi s' sfuggono; Raffaello quando non l'imita

non è accosto al Buonarroti oho un giovine pieno di grazia, Andrea del Sarto un bravo scolaro, il Bandinelli un retore.

La scoltura michelangiolesca raggiunse dunque l'altezza estrema oltre la quale vi era lo smarrimento che andiamo indagando. A cavallo alle due età (1500-1570) sorge però uno scultore popolare squisito, Benvenuto Cellini, esempio parlante

E delli vizi umani e del valore,

il quale tutto dedito all'oreficeria si mantiena corretto anche quando modella delle statue. Ma è proprio lui l'ultimo scultore il quale, pur essendo ammiratore della arte di Michelangelo, non sconfinò come sconfinarono tanti altri.

Per modo che dopo Michelangelo la scoltura, per dir come dicono tutti, si imbarocchisce, cioe non cerca più il bello, ma il bizzarro, lo stravagante: — i muscoli delle figure si gonfiano, i manti onde sono vestite si avvolgono, si ripiegano goffamente; la personalità soverchia s'impone alla riproduzione del vero. Quel vero dal quale il Buonarroti si era allontanato, per creare una bellezza originale la quale scaturiva spontanea dalla sua imaginazione e dall'animo suo, devia gli imitatori così, che questi tanto si allontanano dalla bellezza michelangiolesca quanto da quella di cui è imagine eterna la natura, per dar luogo a un'arte iperbolica, strana e presuntuosa. Il traslato, il contrapposto urtante che nel secolo Diciassettesimo e' si trova nella lingua si trova eguale nella scoltura. Le arti son sorelle

e procedono di conserva; e poichè, come si è detto più di una volta, non rappresentano che l'ambiente entro cui si svolgono, così basta ricordarsi in quale stato trovavasi l'Italia dopo il Cinquecento per comprendere e giustificare le arti immiserite dalla esagerazione.

Ma tante bizzarie non potevano continuare di molto, l'ambiente era troppo viziato perchè potesse mantenersi, così com'era, lungamente. A noi che ammiriammo lo slancio e la fantasia ardimentosa degli architetti barocchi, che ci impressionarono i loro ardimenti, poche volte ci accadde di dover lodare una di quelle statue, che hanno le membra ingoffite da rilievi capricciosi, in azione tragica, con gli occhi spiritati, una di quelle statue insomma che affermano la maniera scultorica del Seicento la quale deriva da Michelangelo. Se ci fu dato lodarne qualcuna, la lodammo per l'effetto decorativo, per l'azione imaginosa. Non sentimmo mai per questa scoltura del Seicento, tanto feconda e tanto audace, un trasporto benevolo come lo sentimmo sovente per l'architettura secentistica la quale rinuncia alla linea retta e si contorge e si anima di risalti o si crea difficoltà statiche di primo ordine.[1]

Ma ci fu, come doveva osservi, la riazione. Si cadde nello stentato; e la vigorosità del tocco la quale è constante nella scoltura secentista, fu sostituita da una maniera sdolcinata, meschinella, irrettorichita: — talchè il savissimo Diedo, omino

[1] MELANI, *Manuale d'architettura*, parte II. Ulrico Hoepli edit.

buono come il pane, e entusiasta del Canova, come il Trissino fu del Palladio, si beò quanto volle a incensare col turibolo pieno di luoghi comuni, dalla cattedra di Estetica dell'Accademia di belle arti di Venezia, quella maniera del Settecento piena di fronzoli, la quale provocò una nova riazione: il trionfo della raspa e delle nudità golose.

STATUARIA.

2. Le prime sculture di Michelangelo sono trattate con uno stile più dolce o più conforme al bello che si trova in natura. A proposito di ciò rileva acutamente il Boito nel suo studio, ripubblicato pochi mesi sono, su *Leonardo, Michelangelo e Andrea Palladio*[1] che: « se Michelangelo si fosse costantemente fermato al bello naturale dei suoi anni giovanili, egli non avrebbe raggiunto il suo fine; e noi avremmo avuto molte opere stupende come il *Bacco* o come il *David*, ma non avremmo avuta la somma gloria singolare dell'arte italiana: — Michelangelo ». Nel *Bacco* si vede l'antico, nel *David* si comincia a vedere il Buonarroti. Si comincia, intendasi bene, perchè l'energia dell'animo di Michelangelo in questa statua colossale non vi è ancor tutta (tav. XXXVI). Si scagli pure il Milizia quanto

[1] Boito, *Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio*. Studi artistici, II ediz. Ulrico Hoepli editore.

Tav. XXXVI.

Il David (Firenze, Tribuna del David).

Melani, *Manuale di Scoltura.* Ulrico Hoepli editore.

Il Mosè (S. Pietro in Vincoli, Roma).

vuole contro l'arte di Michelangelo e in particolar modo contro il *Mosè*, ma le sue invettive contro questa statua (Milizia, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno*) non ne scemeranno il pregio agli occhi degli intendenti; i quali ormai giudicarono che il Mosè è tal scoltura la quale non ha esempio in tutte le produzioni dell'arte che l'hanno preceduta (tav. XXXVII). Non stiamo a cincistiare sui particolari: eppoi volete fermarvi a ammirare i solchi dello scarpello netti, profondi e sicuri? Volete fermarvi ad ammirare il braccio sinistro tendinoso e fermo di quel Mosè emblema di vigoria e di severità olimpica? Fermatevi... eppur vi potete avvicinare al Mosè che intimidisce collo sguardo minaccioso. Dicono che il Buonarroti terminato che ebbe la statua, vinto da uno dei suoi soliti impeti, con mano ferma battendole il mazzolo sul ginocchio le disse, come Pimmalione alla Galatea: *Perchè non parli?*

E poteva pure parlare quella famosa figura la quale orna il monumento di Giuliano dei Medici: (la Notte dei sepolcri Medicei che tutti debbono conoscere) se, — come rispose lo stesso Michelangelo ai versi dello Strozzi — se caro non lo fosse stato il sonno. .

> Caro m' è il sonno, e più l'esser di sasso
> Infin che 'l danno e la vergogna dura;
> Non veder, non sentir m' è gran ventura;
> Però non mi destar: deh! parla basso.

Uno di questi sepolcri (sono due: quello di Lorenzo e quello di Giuliano) bisogna darlo qui inciso; e lo diamo. Scegliamo, fra i due, quello

di *Lorenzo* (tav. XXXVIII) perchè la statua dell'assassino di Alessandro dei Medici è una delle scolture più ammirabili di Michelangelo. Diamo la statua del *Pensieroso* sola, affinchè lo studioso si faccia un concetto più chiaro che è possibile di questa statua (tav. XXXIX); alla quale aggiungiamo una di quelle che ornano il sarcofago (tav. XL). La profonda conoscenza delle azioni del corpo, la miracolosa speditezza nell' improntare il nudo, la agilità sorprendente nel tracciare gli scorti più arditi, Michelangelo rivela assai bene oltre che in altre opere — specie nella vòlta della Cappella Sistina — nel bassorilievo che diamo a tav. XLI ove, se forse non ancora Michelangelo mostra largamente la grandezza dell'arte sua, tuttavia fa opera la quale impressiona per pregi individuali di forma vigorosa e di aggruppamento svelto e coraggioso. Nè fra le cose stupende scolpite dal Buonarroti è lecito dimenticare il *Bacco* che dianzi abbiamo accennato per incidenza; — figura galante, giovanilmente energica, bella insomma; nè è da tacersi l'*Apollo* che trovasi al Museo Nazionale di Firenze e il gruppo della *Pietà*; ove il Buonarroti mostrò che l'animo suo caldo e impetuoso non si adattava troppo a dar vita, alle espressioni dolci o pietose come l'anima del Beato Angelico invece vi si adattava.[1] Se non basta questa *Pietà* a dimostrar che sono vere le nostre parole citiamo altresì il *Cristo Risorto* della Minerva, il quale nulla ispira se non una particolare

[1] MELANI, *Manuale di pittura*, parte II. Ulrico Hoepli editore.

Sepoltura di Lorenzo dei Medici (Firenze, Sepolcri Medicei)

Melani, *Manuale di Scultura* Ulrico Hoepli editore.

Tav. XXXIX

Lorenzo dei Medici detto *Il Pensieroso* (Firenze, Sepolcri Medicei)

Melani, *Manuale di Scoltura.* Ulrico Hoepli editore.

Il Crepuscolo: statua della tomba di Lo

Melani, *Manuale di Scoltura.*

...nzo dei Medici (Firenze, Sepolcri Medicei).

Ulrico Hoepli editore.

Melani, *Manuale di Scoltura*.

... e Centauri (opera giovanile, ...

ammirazione verso lo scultore che seppe modellare sì galante figura con scienza anatomica perfetta e con scioltezza di mano ammirabile.

Dicemmo che visse, contemporaneo a Michelangelo, Benvenuto Cellini; ma oltre a lui fra i chiari di quel tempo bisogna pur notare Giovanni Bologna o Giambologna come si chiama comunemente, bisogna notare l'Ammanati, Andrea Contucci dal monte Sansovino o come tutti dicono Andrea Sansovino (il quale nacque parecchi anni avanti Michelangelo, ma gli fu per lunga età contemporaneo), Vincenzo Danti, il Tribolo; i quali seppero mantenersi a quella altezza giusta dalla quale precipitarono i successori. Però fra gli scultori chiari del secolo Sedicesimo avanzato Benvenuto Cellini spicca singolarmente sugli altri per le sue grandi virtù — come dice il poeta — e pei grandi vizi. Il Cellini più che di statuaria si occupò di oreficeria e il gusto e la fantasia che aveva inesauribile nell'ornare coppe, vasi, candelabri, cofanetti, oriòli, oggetti di lusso insomma, è proverbiale. Nondimeno il Cellini fu anche statuario valente; — lo prova questa figuretta del Persèo (tav. XLII) che è la quintessenza della galanteria sia rispetto alle proporzioni del corpo, sia rispetto all'azione.

Dopo il Cellini esce dalla schiera dei mediocri Giambologna il quale è uno dei primi imitatori di Michelangelo, ma dotato, di un ingegno per natura non pedissequo seppe assimilarsi dell'arte audace del Buonarroti tutto ciò che credette per ammigliorare la propria arte; la quale nello svelto e notissimo *Mercurio* che è al Museo Na-

zionale di Firenze, nel *Ratto delle Sabine*, gruppo colossale e ardito che orna la Loggia cosid-

Fig. 19. — Il fanciullo morto portato da un delfino. (Pietroburgo, Galleria dell'*Ermitage*.)

detta dell'Orcagna a Firenze parimente, e in

Il Perseo (Firenze, Loggia dei Lanzi).

Fontana del Nettuno (Bologna).

Melani, *Manuale di Scoltura.* Ulrico Hoepli editore.

Statua del Cardinale Ascanio Sforza (Roma, S. Maria del Popolo).

questa superba *fontana* che è a Bologna (nella quale non sappiamo se sia più da pregiarsi la mente dell'architetto il quale con poche linee riesci a mettere assieme un piedestallo così originale e così bello come è questo; n se sia da pregiarsi di più la disinvoltura con cui le statue, sì bene innestate all'architettura, sono scolpite) (tav. XLIII): si rivela originale e coraggiosa. Addietro a questi due resta certo il Sansovino freddo nelle sue scolture, ma abbastanza corretto, il quale a Venezia lavorò come architetto e quivi fu incaricato di interessanti opere (tav. XLIV). Il Sansovino lavorò poco come scultore e lavorò moltissimo come architetto. In questi tempi, si tenga bene in mente, la maggior parte degli artisti erano compiuti; non esercitavano cioè soltanto l'architettura o la scoltura o la pittura, ma erano allo stesso tempo pittori, scultori e architetti. Perfino Raffaello, il quale tutti sanno che fu pittore e architetto, si vuole che di quando in quando abbia maneggiato lo scarpello. Ed infatti è di sua mano, certo, il grazioso putto notante sul delfino (fig. 19). Rivenendo al Sansovino rileviamo che ebbe fra i suoi scolari distinti Danese Cattaneo e Alessandro Vittoria. Questi se non divenne il più forte scultore veneziano del Sedicesimo secolo — come vorrebbe il Cicognara — pure, sebbene fosse dotato di fantasia grandissima, e sebbene nessuna difficoltà lo facesse indietreggiare, fu diligente esecutore e non detto esempi pericolosi; anzi pel tempo in che viveva lo stile della sua scoltura è abbastanza disciplinato. Il Vittoria — il quale fu an-

che valoroso architetto — fu più barocco nella architettura che nella scoltura.

Fig. 20. — Bassorilievo nel coro del Duomo di Firenze.

Se del Vittoria si conoscessero soltanto lo sta-

tue del *S. Francesco della Vigna* a Venezia e specialmente quella rappresentante *S. Giovanni Battista*, ci si farebbe una falsa idea della capacità e dello stile di lui. Ma abbiamo da mostrare del Vittoria il *S. Zaccaria*, il *S. Antonio*, il *S. Marco;* queste due nella cappella Grimani a S. Sebastiano a Venezia e l'altra quivi pure nella chiesa di S. Zaccaria. La fantasia del Vittoria libera e rigogliosa si manifesta nelle decorazioni di stucco le quali eseguì a Venezia come avremo ad accennare fra poco. Emulo del Vittoria o più forte di lui — checchè siasi osservato in contrario da altri — fu Girolamo Campagna veronese scolaro di Danese Cattaneo. Le statue che fece per l'altare della Cappella del Rosario a S. Giovanni e Paolo a Venezia ci persuadono che lo scultore si tenne molto lungi dal fare esagerato che principiava a predominare negli scultori. E assai temperato si tenne quel Baccio Bandinelli nemico acerrimo del Buonarroti, o imitatore della sua arte (fig.e 20, 21 e 22), e temperata abbastanza si tenne altresì quella scuola lombarda la quale chiude in Lombardia il periodo della scoltura che si basa sul falso per la smania di essere originale. Francesco Brambilla, Gaudenzio Ferrari, il quale fu eccellente pittore e scolpì bellissime statue per Varallo, Matteo Allio, detto il secondo Bambaia, il Fontana, che lavorò pel Duomo di Milano e per S. Celso, il Tabacchetti, che anche lui lavorò pel Duomo milanese, e altri, sono nomi che onorano l'arte italiana in questo periodo pericoloso. Nè meno di costoro la onorò frà Guglielmo della Porta il quale si distinse

tanto a Genova con le scolture del Duomo, e lavorò a Roma dove vedesi il suo capo d'opera

Fig. 21. — Bassorilievo nel coro del Duomo di Firenze.

nel *monumento a Papa Paolo III* che trovasi

in S. Pietro. Guglielmo della Porta fu certo uno statuario potente. Il suo fare partecipando delle

Fig. 22 — Bassorilievo nel coro del Duomo di Firenze.

grazie di Perin del Vaga, che gli fu maestro a

Genova, e dello stile di Michelangelo, delle cui opere Guglielmo della Porta fu ammiratore, si svolse sicuro di sè, senza esitanze e abborrente l'esagerazione. Aborrì l'esagerato anche quel famoso Begarelli di Modena delle cui sculture si dice il Buonarroti rimanesse stupito. Ma l'influenza di Michelangelo riesciva a insinuarsi dovunque; così nell'alta come nella bassa Italia; a Roma lui stesso dava continui esempi; a Napoli Domenico Santacroce e Gio. Mariano da Nola diffusero l'arte di Michelangelo. Gio. Mariano da Nola si recò anzi a Roma attiratovi dalla fama del Buonarroti; quivi è supponibile che le opere del grande scultore debbano averlo impressionato; il fatto è che ritroviamo poi il Nola a Napoli pieno di commissioni e rappresentante assieme al Santacroce l'arte scultorica di quei tempi colà. Nè suppongasi che la scoltura napoletana, la quale per la feracità naturale degli ingegni di quella regione poteva facilmente straripare in un'orgia di muscoli pieni e arrotondati, di manti svolazzanti, di teste gonfie, straripasse; anzi al contrario; la scoltura di Napoli del Millecinquecento avanzato, non è meno castigata e prudente di quello che sia nelle altre parti d'Italia. Certo ora sarebbe pretesa quella di voler trovare scultori diligenti e moderati, e tutti rivolti allo studio dell'espressione mite; un tal manierismo nell'arte che inizia il travolgimento del buon senso scultorico si deve pur vedere, e si rileva difatti, così a Napoli come altrove.

Il 1598 si avvicina e il Bernini non è più nella mente di Dio; fra poco egli sbalordirà la gente

Ratto di Proserpina (Bernini).

colla sua imaginazione feconda e bizzarra. Nell'arte del Bernini difatti abbiamo la affermazione più originale, più vigorosa e più seria della scoltura e dell'architettura del Seicento. Se in altri statuari le contorsioni delle statue, le pieghe strampalate e goffe, le muscolature hinnoccolute sono ridicole, nel Bernini hanno un certo aspetto ingenuo; ci si accorge così della spontaneità che le ha prodotte e dell'ingegno robusto di chi le imaginò, che tosto si chiede, se proprio è giusto che altri inveisca contro quest'arte la quale, anco non avesse prodotto niente di buono, ha rivelato nel Bernini un ingegno sveglio, una delle imaginazioni più feconde e più vivaci che mai vi siano state (fig. XLV). Al Bernini aggiungiamo il Borromini e l'Algardi entrambi ingegni straordinari i quali quando scolpivano in quella maniera tragica che sappiamo, attiravano anche costoro l'ammirazione dei coetanei, come ancora attirano quella degli intendenti d'oggi, i quali, in fatto d'arte, non hanno delle antipatie; cioè non s'impongono restrizioni.

Il Bernini lavorò molto a Roma; anzi quivi non fu impresa d'importanza che non gli venisse affidata. Urbano VIII lo stimò e lo protesse continuamente. Nella storia delle arti si trovano sempre gli artisti straordinari assieme a straordinari principi. Dopo papa Giulio e papa Leone, i quali protessero l'arte e gli artisti, in special modo Michelangelo, Raffaello e Bramante, non aveva avuto il trono pontificio un uomo che desiderasse più d'Urbano VIII lo splendore delle arti. Urbano VIII se non ebbe straordinaria la

mente fu così ambizioso da sostituire questa virtù negativa alla virtù di cui difettava. La ambizione di esser grande davvero lo struggeva; voleva comparir un uomo d'idee grandi. Lochè meglio non potè mostrarlo al pubblico se non erigendo opere ricche e colossali a cui l'ingegno svelto e sicuro del Bernini, da lui protetto, si piegava straordinariamente. Le opere del Bernini in Roma sono moltissime: sì quelle architettoniche come quelle di scoltura. Una delle più belle è la *Fontana di Piazza Navona*. Questa fontana fu scolpita dal Bernini in un momento poco fortunato della carriera. Egli era invidiato, satireggiato in particolar modo dal Borromini, il quale fu suo emulo e gli mosse guerra aspra e diuturna. Ma era tutta invidia di professione: tanto è vero, finita che fu la fontana di Piazza Navona il Borromini inasprito viepiù che con siffatto lavoro il Bernini avesse riconquistato ormai per sempre l'ammirazione pubblica che aveva un po' perduta pei continui attacchi velenosi dei nemici, il Borromini, dicendosi disperato dei trionfi dell'avversario, si uccise. Se il Bernini non avesse mantenuto sull'arte quel tirannico impero che tenne, forse questa (e diciamo addirittura la scoltura non dovendoci ora occupare che di questa) forse la scoltura non si sarebbe fatta pregio di scostarsi dal vero quanto più le era possibile.

Ma così è. La corruzione nel Seicento non era nel Bernini o nel Borromini, era nella vita. Nel Seicento le corti corrompevano gli uomini e gli uomini corrompevano le cose; anche le cose che meno dovrebbero guastarsi come sono le lettere

e le arti alle quali è madre legittima e norma infallibile la natura.

SCOLTURA ORNAMENTALE.

3. L'Ornamentazione architettonica. — Il Buonarroti che nella statuaria del Sedicesimo secolo aveva avuto l'influenza che sappiamo, doveva pur averla della ornamentazione applicata all'architettura; della quale architettura Michelangelo — disse bene Charles Garnier nella *Gazette des Beaux Arts* — igoorava « le langage: il a le trait, la force l'ampleur, la volonté, la personalité, ce qui fait le grand compositeur, mais il ne sait pas la grammaire et c'est à peine s'il sait écrire ». Il Buonarroti dunque — per dirlo con parole usuali — esercitò l'architettura a orecchio; il genio lo trascinava a lavorare come architetto, ma le facoltà della fantasia sopravanzavano troppo quelle della mente tiranna. Egli perciò come fu originale, anzi strano, nell'architettura così fu nella ornamentazione. Ai suoi tempi il secolo latineggiava e il Palladio aveva già acquistato la ammirazione del Trissino di Vicenza; in tutto il Veneto la fama dell'architetto classicista erasi diffusa, non si facean colà lavori ragguardevoli senza che il Palladio o non ne fosse l'esecutore o l'ispiratore. Ecco come si ritornò agli ornamenti classici, ai festoni latini — immancabili in qualsivoglia fregio, mentre il fregio nel Quattrocento era ornato di squisite candelabrine di cui i Rossellini, i da Maiano, i Lombardi, i Bam-

baia, dettero splendidi saggi — ecco come si rivenne ai capitelli corinti a foglie di ulivo, ecc.

E meno male se gli ornatisti di cui parliamo si fossero limitati a copiare con uggiosa pedanteria gli ornati romani! Ma invece questi ornatisti, sull'esempio di Michelangelo, principiarono a voler essere strambi come questo era. Michelangelo fu il primo a servirsi delle linee architettoniche per la decorazione: ne abbiamo un esempio nei sepolcri Medicei ove finestre galanti fanno da nicchie. Di finestre decorative il Buonarroti empì la Biblioteca Laurenziana a Firenze; ove abbiamo altresì un esempio di quanto la fantasia di Michelangelo sopravanzava le facoltà della mente. Quivi mensole gagliarde sostengono colonne mentre sarebbe logico che colonne sostenessero invece le mensole. Non vorrommo per questo appunto, il quale rivolgiamo all'arte michelangiolesca, esser tenuti fra i pochi i quali vorrebbero l'artista sgnazzante nelle formule; notiamo bensì quel motivo come una originalità che può anche piacere, ma che decisamente è l'inizio dell'architettura decorativa.

Abbiamo nel Cinquecento artisti valorosi, i quali avendo studiato i Quattrocentisti intendono a imitarli; — senonchè anche costoro hanno perduto il sentimento della misura; e alle delicatezze degli ornati quattrocentisti sostituiscono — prendendone il motivo dai girali, dai fiori, dalle targhette, dai nastri svolazzanti — una certa gravità di fattura; e i rilievi aumentano, e le composizioni fanno più abbondanti, fino a che anche cotesti ornatisti (i quali più degli altri si acco-

stano agli esempi del Quattrocento) seguono Michelangelo conseapevoli o no. Lo poche formelle che avean da ornare traboccavano di putti e di fioramí; il sentimento del moto convulsionario si appalesava chiaro negli ornati; i puttini eran divenuti adiposetti e le foglie principiavano a accartocciarsi e a imporsi all' osservatore, non già per le particolarità diligenti e sottili, ma soltanto per la macchia che facevano assieme al gruppo ornamentale onde erano parte. Non era possibile dunque che le sole lineo architettoniche, obbedendo a una loggo vecchia, dovessero mantenersi o orizzontali o verticali come erano state per lo addietro; — anch' esse dovevano seguire il moto degli ornati, anch' esse dovevano accartocciarsi come si accartocciavano le foglie. Per modo chè non passa molto tempo che il Vittoria, intelletto straordinario, dopo aver timidamente ornato di chimerici rabeschamenti le linee classiche del Palladio, fa naecere nel Veneto il delirio dell'architettura ornamentale; e il Pellegrini scaraventa licenziosi cartellami sulla fronte del collegio dei Gesuiti a Genova, e il Bassi pone gli angeli a strappare le colonne degli altari di S. Fedele a Milano, e il Fontana e il Maderno affastellano mensole e frontespizi sui prospetti delle nuove chiese di Roma, e le ricchezze della inesauribile fantasia del Bernini s'impongono a tutti, e il Borromini finalmente travalicando ogni segno sforza stipiti di porte e di finestre, cornici e colonne e tutto piega, avvolge pazzamente. Nè è senza merito la ornamentazione barocca; anzi è ingegnosa, ed è

bella quando sa limitare le originalità. Il Vittoria impressiona coi suoi stucchi: non vogliamo riferirci appunto a quelli della libreria di S. Marco (Venezia), a proposito dei quali resta il dubbio se il Vittoria sia stato soltanto esecutore o il Sansovino li abbia disegnati e fatti poscia eseguire al Vittoria sotto la sua direzione; ma vogliamo riferirci a quelli di cui fu ornata la scala detta d'oro, e specialmente a quelli della prima branca, i quali sono magnifici. Non si può amare quel continuo avvoltolio di curve, quegli ornati che si nascondono, che riappariscono, che si allargano e si restringono bizzarramente; ma non si può non restare meravigliati che vi sia stata una mente così inesauribile, così stravagante come quella che li imaginò e li eseguì. Le *porte del Duomo* di Milano, per es., lo quali stridono spietatamente sulla fronte di quel tempio ad archi acuti, sono da mostrarsi come saggio di bellezza e di ingegno. Gli ornamenti sono quivi innestati sì bene all'architettura che più non si potrebbe. In Milano medesima è altro esempio considerevole di questo innesto ingegnoso dell'ornamentazione con l'architettura, la *porta del Seminario.*

Offriamo questo monumentino il quale è dedicato al Vittoria e si crede in parte lavoro suo, affinchè lo studioso si faccia ancor più chiaro concetto di quest'arte secondaria della quale abbiam tenuto rapido discorso (tav. XLVI).

Arti minori. — Il nome del Cellini s'impone; si sa ormai che quest'artista singolare esercitò più che la scoltura l'oreficeria o ieco opere mi-

Tav. XLVI.

Monumento sepolcrale ad Alessandro Vittoria (Venezia, S. Zaccaria).

Melani, *Manuale di Scultura* — Ulrico Hoepli editore.

rabili. Peccato che per ingorda avarizia, crassa ignoranza e forse anche per bisogno dei possessori, in buona parte quelle opere siano state distrutte! Tutto ciò che il Cellini in piccole e grandi proporzioni lavorò d'oro, d'argento e di bronzo, in Francia, sì minutamente descritto dalla sua vita, fu quasi tutto fuso. In Italia e a Firenze in particolar modo furono meglio conservati i suoi coni e i suoi argenti dei quali al palazzo Pitti si fece una collezione preziosa. Eugenio Plon ha stampato, non è molto tempo, un volume su Benvenuto Cellini (*Benvenuto Cellini, orfèvre, medailleur, sculpteur*) il quale è encomiabile per la diligenza con cui è ordinato e per le eccellenti acque forti di P. De Rat di cui è adorno. Accenniamo agli studiosi questo grosso volume e anche il supplemento escito da qualche mese fa, perchè ivi si trova materiale sufficiente per farsi una chiara idea dell'opera di questo bizzarro artista. Del quale non dubitiamo minimamente che chi legge non conosca l'Autobiografia scritta con fantasia ardente, con spontaneità di forma e di sentimento, sì da dirsi veramente uno dei libri più vivaci che abbia la lingua italiana vuoi per le cose che descritte vi sono e vuoi pel modo con cui sono esposte. Ci limitiamo a notare, rispetto ai lavori di oreficeria di Benvenuto Cellini, che bisognerebbe fossero i modelli degli orefici nostri così come furono nel Cinquecento ammirati da tutti, e come sono, grazie al Cielo, ammirati anche oggi dagli intendenti.

Nel secolo Decimosesto fiorì pure il celebre

Caradosso di Milano orefice tanto e giustamente lodato dal Cellini. E fiorirono altresì in questo tempo tanti intagliatori di pietre preziose — arte che nel Sedicesimo secolo raggiunse il suo maggiore splendore: — e grande e meritato nome ebbero per la imitazione delle cose antiche Pier Maria da Pescia e un tal Michelino, la cui bravura fu eclissata da Valerio Vicentino, le opere del quale sono preziosissime. In Lombardia l'arte dell'intagliatore di medaglie e di pietre dure fu coltivatissima; a Milano fiorì una scuola che si innalzava su tutte le altre; tanto che molti Milanesi furono chiamati in Toscana da Francesco I dei Medici, il quale assieme agli altri principi Medicei, ebbe quest'arte, in singolare simpatia. Giovanni Bernardi, Alessandro Cesari, Iacopo Cavaglio, Luigi Anichini e Matteo dal Nasaro sono tutti nomi che onorano l'arte d'incidere le pietre dure in questo periodo brillantissimo. Invitiamo il curioso a visitare il gabinetto delle gemme alla Galleria di Firenze se vuol rendersi esatto conto dei come gli artisti del Sedicesimo secolo lavorarono in questo genere di scoltura.

Nel Sedicesimo secolo fiorì anche la scoltura sull'avorio. Si dice che perfino Michelangelo vi si desse; e a questo proposito gli si attribuiscono tanti di quelli avori da far pensare se mai lo scultore del Mosè si sia dato esclusivamente alla arte di scolpir l'avorio, la quale tanto poco si confaceva alla sua indole impetuosa. Il tesoro imperiale di Vienna attribuisce al Buonarroti un avorio sul quale è rappresentato in alto rilievo un *Sileno* che è sostenuto da due satiri. La stessa

collezione conserva con molta cura un *Crocefisso* che si crede di Cellini. Ma quanti mai crocefissi avrebbe eseguito il Cellini se fossero davvero tutti di sua mano quelli dei Musei pubblici e delle collezioni private! Un *Cristo alla Colonna* e un *S. Sebastiano* nella bella collezione di Palazzo Pitti a Firenze sono attribuiti a Cellini, gli è attribuito pure un crocefisso che trovasi nella Biblioteca Fabroniana di Pistoia. Ma saranno lavori di Benvenuto? Ei non parla sulle sue memorie di essersi occupato nella scoltura degli avori.

Nel Seicento l'Algardi scolpì crocefissi in avorio e altri oggetti a Roma; — anzi si dice che è fatto da lui un superbo crocefisso della Cappella del palazzo reale di Monaco. Fu eccellente incisore a Roma, in questo tempo, Giovanni Pozzo, il quale scolpì in avorio dei medaglioni che la Kunstkammer di Berlino custodisce con molta premura (*Kugler-Beschreibung der in der R. Kunstkammer*).

Se parlando di oreficeria del periodo artistico fra Michelangelo e Canova s'impone il Cellini, discorrendo d'intaglio in legno s'impone alla mente Andrea Brustolon di Belluno le cui cornici a fogliami arricciati e ornati di putti ridenti sono esempi di gusto singolare e libero e di difficoltà tecniche superate con disinvoltura ammirabile. Ma in questo tempo le difficoltà materiali non facevano indietreggiar gli esecutori; il marmo allora si lavorava come se fosse stato legno e il legno si accartocciava in mille guise come se fosse stato carta. Il Seicento ha la-

sciato dei saggi addirittura meravigliosi d'intaglio fantastico e eseguito con maestria; le chiese sono ricche di mobili secentistici come son ricchi anche i palazzi sontuosi, i quali nel Seicento si eressero qua e colà per l'Italia senza badare a spesa anzi profondendovi capitali cospicui in stucchi dorati, in marmi preziosi, in soffitti dipinti, in ornamenti pomposi.

CAPITOLO IX.

DALLA SCOLTURA DI CANOVA INFINO A QUELLA D'OGGI INCLUSIVE.

STATUARIA.

1. Nel Canova — nato nel 1757 — si salutò il riformatore dell'arte in Italia. Nato quando già la riazione contro l'arte barocca erasi sollevata per mezzo specialmente di Raffaello Mengs a Roma, e per i dotti studi di Winkelmann di Lessing e di Herder, Antonio Canova — ammiratore del Mengs e del Winkalmann — si persuase che lo studio dell'antico sarebbe stato efficace ostacolo all'arte dei cartocciami, i quali timidi ormai e indeboliti a quando a quando davano segni fuggevoli di vita. Per sentenza di P. L. Courier: « *l'étude de l'antique ramène les arts au simple, hors du quel point du sublime* ». E il Canova fu studiosissimo dell'antichità; la sua arte oscillò sempre fra la imitazione delle antichità greche e la imitazione del vero. Nell'opere del Canova si vede il continuo studio di contemperare il vero col bello, e i papi Rez-

Fig. 23. — Venere.

zonico e *Pio VI* e la *Maddalena* son là per di-

Giasone.

Apollo detto di *Belvedere* (Roma, Vaticano).

Melani, *Manuale di Scoltura*. Ulrico Hoepli editore.

mostrere oltrechè la forza singolare di quell'ingegno, la verità di ciò che diciamo. « Questi lavori, osserva Duprè nel suo bel libro *Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici*, sono un raggio di quella luce che in prime rischiarò la mente del grande artista, quando ancor giovinetto e libero nelle sue ispirazioni, vergine di precetti, di consigli e di lodi, concepì e fece quello stupendo gruppo dell'*Icaro*. » Il quale, aggiungiamo noi, fece conoscere il valore del Canova; che dopo quel gruppo salì difatti in altissima fama e compì opere splendide ispirate tutte da quei modelli greci noti ancora egli scolari dell'Accademia; a quelli cioè che seppe prendere il buono dove c'è realmente. Il Canova esercitò dunque una grande influenza allora; furono con lui degli spiriti eletti come Thorwaldsen, il quale si dichiarò più grecista per sentimento e per forma dello stesso Canova. Guardisi il *Giasone* (tav. XLVII) e questa *Venere* (fig. 23) sono opere del Thorwaldsen: — furono con Canova il Minardi, il Tenerani, l'Owerbeck, che seguirono tutti una scuola d'ideale mistico. L'Owerbeck poi che era più ideale e più mistico di tutti, faceva consistere tutto il pregio dell'arte nella sola idea, e raramente teneva modelli vivi. Che modelli? Gli scultori allora volevano il nudo alla greca. L'*Apollo* detto del Belvedere (tav. XLVIII), il quale fece andare in delirio il Winkelmann nel secolo scorso e sul quale pochi anni sono uno dei valorosi critici d'arte viventi, il Taine (*Philosophie de l'Art*), scrisse parole abbastanza dure, era l'ideale della statuaria d'allora. Se le figure non

Fig. 24. — Ebe

Adone e Venere (Ginevra)

erano tutte quante nude come l'Apollo poco interessava purchè fosser coperte col peplo, ben inteso, greco, o col paludamento romano; del quale si ammantavano anche gli eroi moderni. Il Canova scolpì Napoleone I tutto nudo come un atleta nel circo! Allora si cercavano e si trattavano di preferenza gli argomenti della storia antica e della mitologia; onde fu detto argutamente: « *Qui nous délivrera des Grecs et de Romains?* ».

Le opere eseguite da Canova sono numerose: diamo incisa questa graziosissima *Ebe* che il « Veneto Fidia » come fu detto il Canova, scolpì nel 1796 pel signor Vivante Abruzzi e che fu riprodotta varie volte (fig. 24); e offriamo in questa tavola XLIX il gruppo di *Venere* e *Adone* che fu modellato dal Canova nel 1795 pel marchese Salsa Berio di Napoli, e dall'autore dipoi, nel 1821, fu ritoccato a Roma, essendo passato in proprietà del signor Favre di Ginevra.

Naturale, la riazione era cascata nell'esagerazione anche essa; com'era esagerata l'arte per cui si sollevò. Finalmente due ingegni potenti, due uomini pieni di vigore s'imposero al diaccio classicismo che ammutiva l'ispirazione e legava la mano degli scultori: Lorenzo Bartolini, il figlio del fabbro ferraio di Savigliano, e Pietro Tenerani, allievo di Thorwaldsen, più istruito del Bartolini, iniziarono la lotta contro il convenzionalismo. È eloquente la storiella del gobbo del Bartolini, la quale nella sua volgarità contiene tutto il programma del nuovo indirizzo artistico, il quale dando l'ostracismo alle teorie che erano

in voga allora, apparecchiava con la *Fiducia in Dio* e col *Monumento Demidoff*, quella falange di valenti scultori che sono: il Pacetti, il Dupre, il Vela, il Costoli, il Pampaloni, lo Strazza, il Varni, il Magni, il Tantardini, ecc.; e fra i giovani: il Monteverde, il Barzaghi, il Tabacchi, il Rivalta, il Grita, il Rosa, il Gallori e altri minori, i quali non tutti seppero tenere la scoltura a quell'altezza alla quale pervenne, specialmente con Duprè e col Vela; questi di Ligornetto, quello di Siena, entrambi valorosissimi.

Dal 1860 a oggi la scoltura a poco a poco ha abbandonato i vecchi ideali — anche quelli che animarono, per es., il Duprè nello scolpire l'*Abele*, il *Trionfo della Croce*, la *Pietà*, e il Vela nella scoltura del *Napoleone* e dello *Spartaco* (tav. L). Un novo... ideale sorse adunque, il quale sulle prime parve che solo un bravo scultore lombardo capisse e potesse tradurre in imagine. Nel 60 alla prima Esposizione italiana a Firenze nelle sale della scoltura fra gli *Eroi* del Costoli, la *Primavera* del Vela, la *Tazza* del Duprè e altri lavori cospicui per la mole e per i pregi d'arte, risaltava una scoltura, la quale rappresentava una giovinetta seduta (tav. LI) magrolina, dai lineamenti volgarucci, intenta a leggere dei versi: — ci pare del povero Aleardi. Fu il successo dell'Esposizione. La folla si aggruppava intorno alla *Leggitrice* (così l'aveva battezzata il Magni dal cui scarpello era escita) che per la prima volta si presentava al pubblico timorosa. I critici sciolsero inni di esultanza indolcendo il loro stilo pregno di rettoricume per

Ulrico Hoepli editore.

La Leggitrice (Milano, Brera).

Melani, *Manuale di Scoltura.* Ulrico Hoepli editore.

riprodurre le fattezze della Leggitrice e per dire che la statuina del Magni seguava un nuovo indirizzo d'arte, e per confermare che si potevano scolpire delle statue anche senza la toga talare dei Romani o il peplo galante dei Greci. Da quel giorno quante leggitrici! E quanti fanciulli e quante giovinette non escirono mai dagli studi dei nostri scultori! Il Monteverde scolpì la *Giovinezza di Cristoforo Colombo*, più tardi scolpì il *Genio di Franklin*, con il quale pose su basi solido la propria riputazione; il Cambi trovò fortuna a Parigi con un suo *Cupido*, il Salvini trascinò il *Giottino* da Parigi a Roma in tutte le Esposizioni che vi furono, lo Zocchi riprodusse venti o trenta volte la *Gioventù di Michelangelo*, il Civiletti rivelò sè con *Dante bambino*, il Gallori, a cui la fortuna ha principiato a sorridere (era tempo!), ebbe elogi quanti volle pel *Duprè giovinetto*, il Tabacchi trovò lieta accoglienza con la *Tuffolina*, il Barzaghi la trovò con la *Frine* che noi abbiamo voluta incisa qui come tipo eccellente della scoltura lombarda la quale s'ispira all'eterno femminino, il quale è il capitalo più inesauribile che la natura ha messo a disposizione degli artisti (fig. 25).

Questa scoltura dalle linee flessuose, ricamata con raspa industre; questa mania di scolpir giovinette smorfiose, di scolpire dei ragazzi timidi, preganti, piangenti, ha oltrepassato i limiti. E pazienza fino a che la scoltura fa dei ragazzi, ma ragazzi belli e non rachitinosi o antipatici come spesso si veggono per l'Esposizioni di belle arti! Ma gli è pur troppo che quella benedetta *Leggitrice* del Magni oltre alla scoltura

Fig. 25. — Frine

Jenner che prova l'innesto del vaiolo sul figlio (Roma).

Jenner che prova l'innesto del vaiolo sul figlio (Roma).

I fratelli Canaris.

Melani, *Manuale di Scoltura.* Ulrico Hoepli editore.

Melani, *Manuale di Scoltura*

re; bronzo.

Ulrico Hoepli editore.

Angelica — dall'*Orlando Furioso* (Roma). Tav. LV.

Gli amori degli Angeli

Melani, *Manuale di Scultura*. Ulrico Hoepli editore.

delle damine schifiltose o dei fanciulli lattanti ha condotto a poco a poco alla riproduzione persino del vero deforme. L'accademismo sfinito ha provocato quindi il realismo corrompitore. Alla scoltura moderna che ha deriso gli idealisti, i mistici, i retorici — chiamateli come vi garba di più — cosa le è rimasto mai? La forma: ma l'idea? Lo diremo con l'Hugo:

La forme au statuaire! Oui; mais tu le sais bien
La forme, o grand sculpteur, c'est tout et ce n'est rien;
Ce n'est rien sans l'esprit, c'est tout avec l'idée!

E sia pur benedetta questa forma quand'è vera; quando è il Monteverde che vi congiunge un sentimento così fino come nel bellissimo gruppo del *Jenner* (tav. LII), quand'è il Civiletti, il quale nei *Fratelli Canaris* (tav. LIII) esprime tutto un poema; o sia pur benedetta questa scoltura minuscola quando è il Barbella, per es., che la fa; quando come lui si ama e si sente e si riproduce il vero: esempio questo giocondo gruppetto in terra cotta esprimente la *Canzone d'Amore* (tav. LIV); e sia pur benedetta questa scoltura dalle linee flessuose quando produce figure come l'*Angelica* del Piatti (tav. LV), quando è l'imagine di un avvenire brillante; quando è ardita o leggiadra come nel gruppo degli *Amori degli Angeli* (tavola LVI) di quel povero Giulio Bergonzoli che la morte colpì mentre principiava a raccogliere i frutti dell'ingegno svegliato.

Sì; non tentiamo di tarpare la imaginazione degli artisti, e smettiamola con le quistioni bizantine di verismo, di naturalismo, di idealismo.

Sì; vogliamo che l'artista manifesti il pensiero con libertà; talchè crediamo che si possano ammirare i *Beoni* di Velasquez non meno della *Resa di Breda;* che si possa ammirare il *Pidocchioso* del Murillo non meno dell'*Estasi di S. Antonio da Padova.* Vogliamo, più che è possibile, che il vero sia reso senza danno del bello; e sdegnamo così l'arte la quale cerca essenzialmente nel vizio la ispirazione e la forma nel brutto; — vogliamo l'arte la quale studia e riproduce tutte le realtà della vita, potendo rivelare, qualunque forma d'arte, un ingegno superiore.

Ma in fin dei conti cos'è mai questa crociata contro le Accademie in nome del realismo e dell'idealismo? Gli artisti veri si chiamino Fidia o Apelle, Dante o Shakespeare, Donatello o Michelangelo, Tiziano o Raffaello, Byron o Foscolo, Hugo o Carducci, nè sono idealisti nè realisti, ma di necessità sono idealisti e realisti.

Vana pompa di parole o scultori! discussioni inutili; bisognerebbe ripetervi quello che disse il Buonarroti quando gli artisti gli intronavano gli orecchi con i contrasti sulla preminenza della pittura e della statuaria. « Lasciamo tante dispute dove si perde più tempo che a far figure. »

E lavorate dunque: ma per carità non vi affidate al lenocinii della raspa raffinatora e alle nudità sfacciate.

Il popolo italiano chiegga davvero ai suoi scultori qualcosa più di un volgare allettamento degli occhi; e come prima disdegnò l'arte la quale per mancanza di vita propria si abbandonava

ciecamente alla imitazione di quella dei Greci, disdegni oggi la scoltura vuota di pensiero, piena di fronzoli, la quale si arrabatta, cincischia, cincischia per non parere alla fine quello che è generalmente:

> Una certa saltanseccia
> Fatta come la castagna
> Che ha bella la corteccia
> Ma ha sotto la magagna.

SCOLTURA ORNAMENTALE.

2. L'Ornamentazione architettonica seguì naturalmente l'indirizzo che prese l'architettura dopo i delirî del Bernini, dell'Algardi, del Borromini e degli imitatori. Così l'ornamentazione, come la architettura del secolo XVIII, fu leziosa; i contorcimenti non ebbero più il carattere grandioso dei barocchi ma furono sdolcinati, pieni di ciuffi e di frondeggiature. Senonchè più le menti si rivolgevano agli studi classici altrettanto la maniera barocca perdeva credito e guadagnava invece la maniera classica la quale a poco a poco si vide di novo dominare le imaginazioni così degli architetti come degli ornatisti. Rieccoci dunque alle linee rette, alle cornicette messe insieme colla formola latina e agli ornati classici. E fossero stati classici davvero! Ma non erano. Nell'arte ornamentale coeva alla statuaria del Canova, c'è una grettezza, una

povertà di imaginazione da sgomentare. Non è più l'ornamentazione del Cinquecento scimmieggiante l'antiche forme romane a quel modo che sappiamo; ma è un'arte la quale è gretta e peritosa confrontata perfino a quella dei palladiani; è insomma la negazione della forza. Si direbbe che dopo lo spreco d'energia di cui sfoggiarono i Secentisti, l'arte del Settecento — di questo secondo periodo il quale pretende infermarsi alle cose classiche — si direbbe che non avrebbe potuto essere, che quale è, priva di sangue, addirittura la negazione della vita.

Ma d'energia, dipoi, s'animò quest'arte ornamentale; la quale se prima ha studiato soltanto Roma ora diventa eclettica e studia e riproduce tutto. Non domandatoci quale è il carattere della scoltura ornamentale del Secolo XIX; — sarebbe come se ci voleste condannati a rispondervi a una domanda schiacciante come questa: « Che carattere ha l'architettura moderna? »

L'ornato d'oggi ha tutti i caratteri. Lo volete moresco e l'avrete moresco; — lo volete egiziano e l'avrete egiziano; — lo volete lombardo e l'avrete lombardo; — lo volete del Rinascimento e l'avrete del Rinascimento.

In Italia abbiamo degli eccellenti esecutori: — e questo non è poco per noi, che un po' di fiducia nell'avvenire l'abbiamo davvero.

Arti minori. — E tanto più l'abbiamo, questa lieta fiducia nell'avvenire, quando consideriamo che l'arti minori da trenta o quarant'anni a questa parte hanno avuto lo sviluppo che vediamo. Sia pure che l'arte industriale italiana non ab-

bia un carattere nazionale e contemporaneo, ma visitata l'esposizione e vedreta se l'Italia nelle produzioni dell'industrie artistiche non ha già acquistato un bel posto fra le nazioni intelligenti e laboriose. Lo notò già il Boito nella conferenza che tenne sull'industrie artistiche al tempo dell'Esposizione di Milano nel 1881.[1] Dio volendo in Italia c'è degli operai che diventano grandi industriali; ci sono dei ricchi, degli speculatori, persino degli avvocati, i quali innamorantisi di una data materia la studiano, la imparano e con i capitali propri o con gli altrui la fanno gloriosamente fiorire. L'oreficeria romana ebbe un impulso nuovo e vivace dacchè il Castellani consigliato e aiutato dal Caetani duca di Sermoneta andò a cercare tra gli ignorati orefici dell'Etruria il segreto che dette la gentilezze degli ori di Chiusi, di Vulci, di Orvieto, di Tarquinia. Il marchese Ginori fondò a Doccia la manifattura a tutti nota; o un ex capitano del genio — il Fambri — coadiuvato dalla contessa Marcello, destò dal lungo sonno l'arte dei merletti a Venezia; il Salviati avvocato gettò via la toga e consacrò tutto sè stesso al progresso della Vetreria di Murano; a Siena e a Pistoia due umili operai dalle mani incallite — il Michelucci e il Franchi — aiutati dall'ingegno naturale e dalla tenacia, impiantarono considerevoli officine in cui il ferro si lavora pei bisogni dozzinali o anche

[1] Conferenze sulla Esposizione Nazionale del 1881 tenute a Milano per incarico di S. E. il Ministro di agricoltura, industria e commercio. U. Hoepli editore.

con arte squisita; a Firenze il Barbetti e il Frullini, a Milano il Brambilla e il Zaneletti mantengono in auge l'arte dell'intaglio rivaleggiando cogli antichi quattrocentisti e nella purezza del disegno e nella bravura della mano d'opera; a Roma il Gatti e a Venezia il Biasotto tengono in onore l'arte dell'intarsio. Insomma le industrie artistiche italiane da qualche tempo dànno segni di vita forte e durevole.

Si è fatto molto ma ancora c'è da fare: si può sclamare oramai col poeta:

Che vinta la materia è dal lavoro

ma qualcosa manca ancora. E a ciò provvede seriamente lo Stato, il quale mostra di aver molto a cuore le scuole d'arte applicata all'industria le quali aumentano, migliorano per il bene dell'arte e della classe lavoratrice; anzi per il bene dell'Italia il cui avvenire sta nell'industria.

FINE

MANUALI HOEPLI

Serie Scientifica

legati a L. 1.50.

Agronomia, di F. CAREGA DI MURICCE.
Algebra elementare, di SALVATORE PINCHERLE.
Antichità private dei Romani, di W. KOPP, traduz. di *N. Moreschi*, con 8 incisioni.
Antropologia, di GIOVANNI CANESTRINI, con 15 incisioni.
Archeologia dell'Arte. I. Arte greca di I. GENTILE.
Archeologia dell'Arte, II. Arte Romana di I. GENTILE.
Astronomia, di J. NORMAN LOCKYER, traduz. di *G. V. Schiaparelli*, con 44 figure.
Botanica, di J. D. HOOKER, traduz. di *N. Pedicino*, con 68 incisioni.
Chimica, di E. ROSCOE, traduz. di *A. Pavesi*, con 36 incisioni.
Computisteria, di VINCENZO GITTI.
Dante, VITA, di G. A. SCARTAZZINI.
— OPERE » » »
Dinamica elementare di C. CATTANEO con 25 incisioni.
Diritti e doveri dei cittadini, di DALMAZIO MAFFIOLI.
Economia politica, di W. STANLEY JEVONS, trad. di *L. Cossa*.
Energia fisica, di RINALDO FERRINI, con 15 incisioni.
Errori e pregiudizi volgari, di G. STRAFFORELLO.
Etnografia, di B. MALFATTI.
Fisica, di BALFOUR STEWART, tr. di *G. Cantoni*, con 48 incisioni.
Fisiologia, di M. FOSTER, tr. di *G. Albini*, con 18 incisioni.
Geografia, di G. GROVE, trad. di *E. Galletti*, con 26 incisioni.
Geografia classica, di H. F. TOZER, traduz. di *I. Gentile*.
Geografia fisica, di A. GEIKIE, tr. di *A. Stoppani*, con 20 incisioni.
Geologia, di A. GEIKIE, trad. di *A. Stoppani*, con 47 incisioni.
Geometria metrica e Trigonometria, di SALVATORE PINCHERLE, con 46 incisioni.
Geometria pura, di SALVATORE PINCHERLE, con 112 incisioni.
Letteratura americana, di G. STRAFFORELLO.
Letteratura francese, di F. MARCILLAC, tr. di *A. Paganini*.
Letteratura greca, di VIGILIO INAMA.
Letteratura indiana, di A. DE GUBERNATIS.
Letteratura inglese, di ENRICO SOLAZZI.
Letteratura italiana, di CESARE FENINI.
Letteratura spagnuola e portoghese, di LUIGI CAPPELLETTI.
Letteratura tedesca, di OTTO LANGE, traduzione di *A. Paganini*.
Logica di W. STANLEY JEVONS, trad. di *Di Giorgio*, con 15 incisioni.
Logismografia - Teorica e applicazioni, di C. CHIESA.
Meccanica, di R. STAWELL BALL, trad. di *J. Benetti*, con 89 incisioni.
Metrica dei Greci e dei Romani, di MULLER, traduzione *Lami*.
Mineralogia generale, di LUIGI BOMBICCI, con 172 incisioni e 3 tavole cromolitografiche.
Mineralogia descrittiva, di L. BOMBICCI, con molte incisioni.
Mitologia comparata di A. DE GUBERNATIS.
Omero, di W. GLADSTONE, trad. di *Palumbo Fiorilli*.
Paleoetnologia di REGAZZONI con incisioni.
Protistologia, di LEOPOLDO MAGGI, con 65 incisioni.
Ragioneria, di VINCENZO GITTI.
Religioni e lingue dell'India inglese, di R. CUST, traduz. *Gulucci De Gubernatis*.
Sismologia, di L. GATTA, con una carta e 16 incisioni.
Storia italiana, di CESARE CANTÙ.
Tavole dei Logaritmi, con cinque decimali di O. MULLER.
Termodinamica, di C. CATTANEO, con 4 incisioni.
Vulcanismo, di L. GATTA, con incisioni.
Zoologia, I. Invertebrati, di CAVANNA GIGLIOLI con incisioni.

MANUALI HOEPLI
Serie Pratica
legati a L. 2.

Adulterazione e falsificazione degli alimenti, di L. GABBA.

Alimentazione, di G. STRAFFORELLO.

Atlante geografico-universale, di R. KIEPERT, con testo di *E. Malfatti*, 5ª ediz. di 25 tav.

Apicoltura, di G. CANESTRINI. con 32 incisioni

Arte mineraria, di V. ZOPPETTI, con 13 tavole.

Bachi da seta, di TITO NENCI, con 41 inc. e 2 tavole lit.

Bibliografia, di G. OTTINO, con 11 incisioni.

Caseificio, di L. MANETTI, con 16 incisioni.

Colori e vernici di G. GORINI

Concie delle pelli, di G. GORINI.

Conserve alimentari, di GORINI.

Enologia, di O. OTTAVI, 12 inc.

Frumento e Mais, di G. CANTONI, con 13 incisioni.

Galvanoplastica, di R. FERRINI, 2 volumi con 45 incisioni.

Geometria pratica, di G. ERREDE, con 124 incisioni.

Imbalsamatore, di R. GESTRO, con 30 incisioni.

Industrie della seta, di L. GABBA.

Iniezione, disinfezione, disinfettanti, di ALESSANDRI, con incisioni.

Insetti utili, di F. FRANCESCHINI, con 43 inc. e 1 tavole.

Interesse e sconto, di E. GAGLIARDI.

Macchinista e fuochista, di G. GAUTERO, con 23 incisioni.

Metalli preziosi, di G. GORINI, con 9 incisioni.

Naturalista viaggiatore, di ISSEL-GESTRO con molte inc.

Olii, di G. GORINI con 7 inc

Piante industriali, di G. GORINI.

Piccole industrie, di A. ERRERA.

Pietre preziose, di G. GORINI, con 12 incisioni.

Prato (il), di G. CANTONI, con 13 incisioni.

Tabacco, di G CANTONI, con 6 inc.

Tecnologie e terminologie monetarie, di G. SACCHETTI.

Telefono di D. V. PICCOLI con 38 incisioni.

Tintore, di R. LEPETIT.

Viticoltura razionale, di O. OTTAVI, con 22 incisioni.

HUGUES L., **Esercizi geografici e quesiti** sull'Atlante geografico universale di *Kiepert-Malfatti*, 2ª ed concordante colla 5ª dell'Atlantino, L. 1 —.

(Pubblicato come appendice all'Atlante di Kiepert.)

Correzione. — Nel primo periodo della pagina 181 parlando di Benvenuto Cellini scrivemmo erroneamente che a Pistoia, nella Biblioteca Fabroniana, trovasi un crocefisso in avorio che si attribuisce al Cellini. Il crocefisso non è d'avorio, è di bronzo, non si attribuisce al Cellini, ma all'Algardi, del quale si discorre nella stessa pagina 181.

Si è detto a pag. 143 che ai tempi in cui furono scolpiti i bassorilievi di Porta Romana già i Pisani avevano dato larghe prove di perizia scultorica. L'avvicinamento di due date ci fece commettere una inesattezza. I Pisani non potrono che qualche tempo dopo di avere scolpiti i bassorilievi milanesi mostrarsi, quali furono, scultori valorosi. L'errore cronologico non altera, pertanto, la sostanza del nostro ragionamento.